



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

Ana Paula Araujo dos Santos

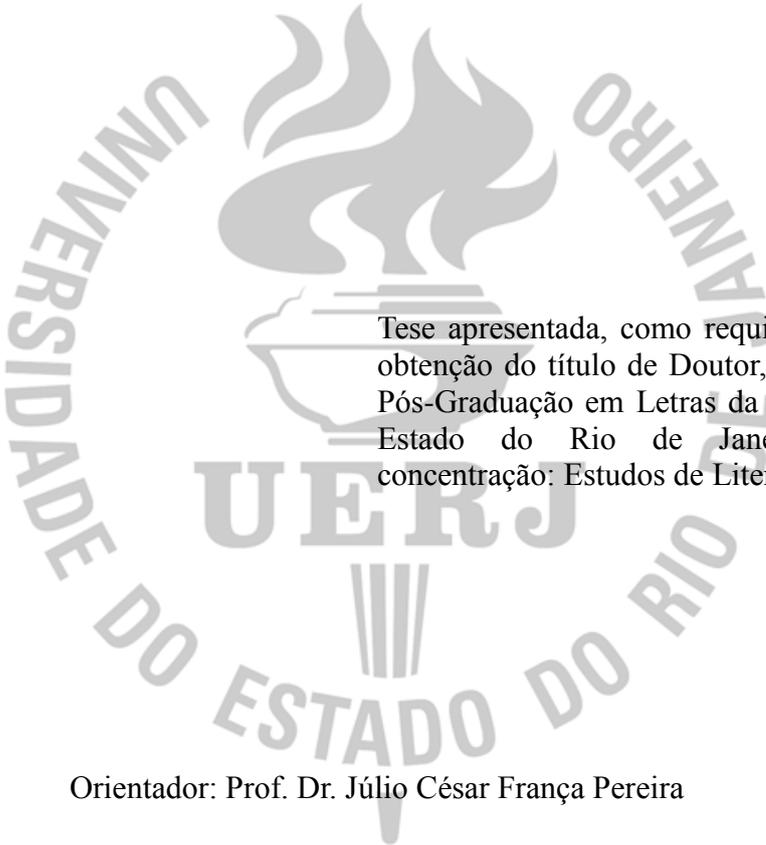
**A tradição feminina do Gótico: uma descrição de formas e temas nas  
literaturas brasileira e de língua inglesa**

Rio de Janeiro

2022

Ana Paula Araujo dos Santos

**A tradição feminina do Gótico: uma descrição de formas e temas nas literaturas  
brasileira e de língua inglesa**



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

Orientador: Prof. Dr. Júlio César França Pereira

Rio de Janeiro

2022

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

S237

Santos, Ana Paula Araujo dos.

A tradição feminina do Gótico: uma descrição de formas e temas nas literaturas brasileira e de língua inglesa / Ana Paula Araujo dos Santos. – 2022.

189 f.

Orientador: Júlio César França Pereira.

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Ficção gótica (Gênero literário) – História e crítica - Teses. 2. Literatura brasileira – Teses. 3. Literatura em língua inglesa - Teses. 4. Mulheres e literatura – Teses. 5. Mulheres na literatura – Teses. 6. Escritoras – Teses. I. França, Júlio. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82-344

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

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

---

Assinatura

---

Data

Ana Paula Araujo dos Santos

**A tradição feminina do Gótico: uma descrição de formas e temas nas literaturas  
brasileira e de língua inglesa**

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

Aprovada em 24 de junho de 2022.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Júlio César França Pereira (Orientador)  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Conceição Monteiro  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Jaqueline Bohn Donada  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Anna Faedrich  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. André Cardoso  
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2022

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho ao hoje extinto Grupo de Pesquisa “O medo como prazer estético”, e a seus membros, cujas pesquisas contribuíram para os estudos da literatura do medo no Brasil.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Paulo César dos Santos e Ivandete Araujo dos Santos, e aos meus irmãos, Fernando Araujo dos Santos e Suzana Araujo dos Santos, por estarem sempre comigo.

A Daniel Augusto P. Silva, a João Pedro Bellas e a Pedro Sasse por terem escutado e lido as minhas dúvidas e me ajudado a achar soluções para muitos dos desafios com os quais me deparei nos últimos quatro anos – dentro e fora da Academia. Agradeço, acima de tudo, pela amizade de valor inestimável.

À Raquel Cristina Danzer e à Priscila Santiago, pelos ocasionais – mas sempre muito bem-vindos – encontros na UERJ.

À Lais Alves e a Luis Peralta, pelo auxílio com as traduções de textos ficcionais e teóricos em língua inglesa citados nesta tese.

Aos amigos Guilherme Almeida, Charles Santana, Bruna Alves, Cinthya Azevedo, José Mazzêo, Tayane Ferreira e Edmo Luiz Gomes, pelo carinho e pelo apoio à minha carreira acadêmica.

Aos membros do Grupo de Pesquisa “O medo como prazer estético” agradeço de coração pelas discussões que em muito ajudaram no desenvolvimento deste trabalho.

Ao meu orientador, Prof. Júlio França, por ter me acompanhado desde a Iniciação Científica e me ajudado todas as vezes em que a minha pesquisa poderia ter perdido o rumo. Agradeço também pela paciência e pelas inúmeras revisões que contribuíram para a qualidade destas páginas.

Aos professores Anna Faedrich, André Cardoso, Maria Conceição Monteiro e Jaqueline Bohn-Donada por aceitarem ler e avaliar esta tese.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. À CAPES eu agradeço pelo fomento e apoio à pesquisa.

Acho que essa mulher sai durante o dia!

E posso lhe dizer – em particular – porque eu a vi!

Posso vê-la de cada uma das minhas janelas!

É a mesma mulher, eu sei, porque está sempre se arrastando, e a maioria das mulheres não rasteja à luz do dia.

Eu a vejo naquela alameda longa e sombreada, rastejando para cima e para baixo. Vejo-a naquelas parreiras, rastejando por todo o jardim.

Vejo-a naquela longa estrada sob as árvores, arrastando-se, e quando vem uma carruagem ela se esconde debaixo dos pés de amora preta.

Não a culpo nem um pouco. Deve ser muito humilhante ser apanhada rastejando à luz do dia!

*Charlotte Perkins Gilman*

## RESUMO

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. **A tradição feminina do Gótico**: uma descrição de formas e temas nas literaturas brasileira e de língua inglesa. 2022. 189 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Desde a sua origem na Inglaterra do século XVIII, a ficção gótica contou com uma significativa contribuição de escritoras. Da relação entre o Gótico e a escrita feminina originou-se uma tradição ficcional que Ellen Moers (1976) nomeou de “Gótico feminino”. Nas obras que integram essa tradição, a adoção de uma perspectiva aliada aos interesses da mulher permitiu explorar os horrores e os terrores provenientes de violências físicas e psicológicas sofridas pelas personagens. O objetivo desta tese é oferecer um modelo de narrativa do Gótico feminino, por meio da descrição das características formais e dos principais *tópoi* explorados pelas escritoras góticas em suas obras. Para este fim, utilizei como base teórica os estudos sobre o Gótico empreendidos por David Punter (1996), Fred Botting (1996), Nick Groom (2012) e Júlio França (2017); e, mais especificamente, as considerações sobre o Gótico feminino de teóricas como Ellen Moers (1976), Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979) e Anne Williams (1995). Por meio de uma análise comparativa entre a literatura de autoria feminina em língua inglesa e a literatura brasileira, busco ainda demonstrar como esse modelo foi assimilado e desenvolvido pelas escritoras que procuraram retratar a difícil condição da mulher em nossa sociedade.

Palavras-chave: Literatura gótica. Literatura feminina. Literatura brasileira. Gótico feminino.

## ABSTRACT

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. **The female Gothic tradition:** a description of form and themes of Brazilian literature and of literature in English language. 2022. 189 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Since its genesis in the eighteenth-century England, Gothic fiction has been counting on considerable contributions from works by women. The relation between Gothic and literature by women has brought about a fictional tradition named “Female Gothic”, term coined by Ellen Moers (1976). In the literary works that compose this tradition, a perspective framed by women’s concerns has allowed to explore terrors and horrors originated from physical and psychological violence suffered by female characters. In this thesis I aim to offer a model of Female Gothic narratives through the description of the formal characteristics and the main themes explored by Gothic writers in their works. For that purpose, I shall base my studies on the theories on Gothic presented by David Punter (1996), Fred Botting (1996), Nick Groom (2012) and Júlio França (2017); and, more specifically, on the considerations about Female Gothic from Ellen Moers (1976), Sandra Gilbert and Susan Gubar (1979) and Anne Williams (1995). Through a comparative analysis between female literature in English and Brazilian literature I will also point out how this model was assimilated and developed by women writers in order to depict the hardships of being a woman in our society.

Keywords: Gothic literature. Brazilian Literature. Female Gothic. Women writers.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
1 O GÓTICO .....	15
1.1 A origem histórica .....	15
1.2 Gótico e romance .....	21
1.3 Gótico e medo .....	25
1.4 Características formais .....	32
1.4.1 Espaço narrativo .....	32
1.4.2 A personagem monstruosa .....	46
1.4.3 O retorno do passado .....	58
2 GÓTICO FEMININO .....	70
2.1 Literatura feminina .....	70
2.2 Gótico feminino vs Gótico masculino .....	81
2.3 Características do Gótico feminino .....	86
2.3.1 Focalização feminina .....	86
2.3.2 Ambiente doméstico e confinamento feminino .....	99
2.3.3 A damsel in distress .....	108
2.3.4 O pater familias .....	119
3 GÓTICO FEMININO NO SÉCULO XX .....	129
3.1 Transformações na literatura feminina .....	129
3.2 As características permanentes .....	134
3.2.1 Novos horrores em ambientes domésticos .....	134
3.2.2 Os patres familias no século XX .....	143
3.2.3 As personagens femininas no século XX .....	151
3.3 As novas temáticas .....	160
3.3.1 Maternidade monstruosa .....	160
3.3.2 Femicídio na literatura .....	167
CONCLUSÃO .....	175
REFERÊNCIAS .....	180

## INTRODUÇÃO

Para estudar literatura feminina, é preciso partir do princípio que obras e autoras ficaram por um longo tempo à margem do cânone, ou foram completamente excluídas da historiografia literária. Entre os principais motivos para a exclusão da literatura feminina estão o menosprezo e o preconceito sofridos por escritoras de diferentes nacionalidades, em diferentes épocas, e que têm sido interpretados como um desencorajamento sistemático voltado à produção literária e intelectual das mulheres (cf. FAEDRICH, 2018). As consequências foram devastadoras: basta uma breve análise dos manuais de literatura, dos livros didáticos e das antologias ficcionais para notar o apagamento da literatura feminina. Conhecemos os nomes de poucas escritoras, pois muitas delas sequer foram registradas em nossa história.

Porém, a partir da década de 1970, graças à ascensão dos Estudos Culturais e da crítica feminista, está em curso uma reconstrução da história da literatura que não privilegia apenas os escritores, mas reconhece também a importância das escritoras. Por conta disso, um número cada vez maior de pesquisas de orientação feminista tem procurado sanar os problemas originados pela crítica, ao resgatar e reavaliar obras de autoria feminina que ficaram por muito tempo fora dos registros literários.

Esse movimento de resgate se reflete também no mercado literário: atualmente, é possível achar guias que registram o nome, a biografia e a obra de uma extensa lista de escritoras, como é o caso de *The Norton anthology of literature by women* (1985), *Escritoras brasileiras do século XIX* (1999), *Guia de escritoras da literatura brasileira* (2006), *Monster, she wrote* (2019), entre outros; antologias focadas na literatura feminina, como *The women of weird tales* (2020), *Vitorianas macabras* (2020), *Mulheres brasileiras: (contos clássicos)* (2020), *7 melhores contos – escritoras brasileiras e portuguesas* (2021); além de coletâneas que contemplam a obra de escritoras recém-descobertas, como é o caso de *Úrsula e outras obras* (2018), *The bishop of hell and other stories* (2020), *Obras essenciais de Júlia Lopes de Almeida* (2020), e a Coleção escritoras do Brasil da Editora do Senado, que nos últimos anos tem divulgado o trabalho intelectual de escritoras de pouca presença no cânone literário nacional.

Há nessa mudança ocorrida nos Estudos Literários, bem como nessa profusão de títulos que contemplam a escrita das mulheres, uma tentativa de se estabelecer uma tradição literária feminina que não se restrinja apenas a determinados nomes – Jane Austen, as irmãs

Brontë e Virginia Woolf na literatura em língua inglesa; Rachel de Queiroz, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, na brasileira. Elaine Showalter (1977, p. 7) já alertava para o perigo de se privilegiar umas poucas escritoras, considerá-las canônicas e não dar a devida atenção a outras ditas menores: perde-se assim de vista o desenvolvimento da literatura, isto é, ignoram-se os elos que conectam uma geração de escritoras à outra, e que conferem um aspecto de *continuum* não apenas à história literária feminina, mas, também, à história literária, de modo geral.

Ao conectar esses elos, torna-se notável que muitas obras que foram resgatadas ou redescobertas utilizavam-se de poéticas negativas: do grotesco, do terror e do horror e, especialmente, do Gótico. Anne Williams (1995, p. 7) comenta como a tradição gótica foi entendida pela crítica feminista como inerentemente feminina, por conta da ampla adesão de escritoras a ela. No Brasil, Zahidé Muzart (2008a, p. 299) demonstra que a poética que tanto atraiu as inglesas atraiu também as brasileiras. Em um trabalho anterior tive a oportunidade de confirmar essas proposições, e, a partir delas, levantar a hipótese de que esse é justamente um dos motivos pelo qual a literatura feminina foi excluída do cânone (cf. SANTOS, 2017). Ela foi vítima de um duplo preconceito: em primeiro lugar, excluiu-se as mulheres do meio literário pelo seu gênero, por acreditar-se que o ofício das Letras era incompatível com o sexo feminino. Em segundo lugar, porque muitas escritoras se valeram de elementos góticos, filiando-se a uma literatura que foi julgada pela crítica como ficção de menor valor literário.

A presente tese une forças aos estudos literários de cunho feminista e a uma série de outras pesquisas voltadas para o Gótico, procurando dar atenção a essas duas tradições marginalizadas. Trata-se da continuação da pesquisa iniciada em 2015, por ocasião do meu mestrado. À época, instigava-me a percepção de que, entre os Estudos do Gótico, havia pouco interesse pela literatura de autoria feminina e quase nenhum reconhecimento era votado às mulheres, que ajudaram a desenvolver e popularizar o Gótico literário. Mesmo os trabalhos de referência sobre o tema limitavam-se a mencionar autoras setecentistas ou escritoras mais recentes e mais populares, deixando de lado muitas outras escritoras que fizeram uso da poética gótica em suas obras – e, com isso, ajudaram a difundir o Gótico literário entre os leitores.

Também no Brasil, à medida que as pesquisas a respeito do Gótico se expandiam e revelavam como as obras de muitos escritores pertencentes ao nosso cânone eram tributárias das características góticas – veja-se, por exemplo, a obra de José de Alencar – e, ao mesmo tempo, traziam à lume escritores que ficaram à margem do cânone – como Coelho Netto e Cornélio Penna – parecia não haver escritoras que utilizavam a poética gótica em nosso país.

Isso porque não conhecíamos a literatura feminina brasileira anterior ao século XX. Naturalmente, a dificuldade de se estabelecer uma tradição literária feminina impedia também o estabelecimento de uma tradição gótica de autoria feminina.

A pesquisa de mestrado teve como fruto a dissertação intitulada *O Gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida (2017). Nela, procurei observar as obras de autoria feminina separadas das obras de autoria masculina, em uma tentativa de entender as particularidades do modo como as escritoras utilizaram a poética gótica. Para isso, tomei como base o conceito de Gótico feminino defendido por teóricas como Ellen Moers (1976), Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979) e Anne Williams (1995). A minha hipótese era de que as duas vertentes do Gótico apresentariam características narrativas específicas que justificariam essa subdivisão em gênero.

Na dissertação, analisei os elementos narrativos das obras publicadas ao longo do século XVIII, tomando como *corpus* ficcional não apenas as obras radcliffianas, mas também as de outras escritoras da literatura em língua inglesa, como as americanas Kate Chopin e Charlotte Gilman. Ao estudar como essas escritoras utilizavam a poética gótica para arquitetar enredos de terror e horror, tornou-se perceptível que suas narrativas possuíam em comum um caráter de denúncia: ao ficcionalizarem as ameaças e as injustiças sofridas por personagens femininas, procuravam alertar para as dificuldades enfrentadas pelas mulheres em sociedade. Para tanto, utilizavam-se de certas particularidades narrativas que descrevi nesse trabalho ao propor um modelo de narrativa do Gótico feminino. Partindo desse modelo, pude identificar correlações entre as obras das escritoras em língua inglesa setecentistas e nossas romancistas oitocentistas – Ana Luísa de Azevedo Castro, Maria Firmina dos Reis, Emília Freitas, cujas principais obras eram, em suma, narrativas góticas. No entanto, escolhi como estudo de caso alguns dos contos que integram a coletânea *Ânsia eterna* (1903), da escritora carioca Júlia Lopes de Almeida, para demonstrar como o Gótico feminino se adaptou ao contexto brasileiro. A escolha por essa escritora se guiou pela trajetória de Almeida na literatura brasileira ser ligeiramente diferente da trajetória de suas antecessoras: ela conseguiu adquirir um considerável sucesso à época de publicação de suas obras, era respeitada no meio literário brasileiro do século XIX, e, ainda assim, seu nome também desapareceu de nossa história literária.

Os resultados dessa dissertação contam, porém, com algumas limitações concernentes à sua própria natureza: além de ser uma pesquisa de menor fôlego, foca-se em um estudo de caso. Esta tese pretende, portanto, revisar e aprofundar a pesquisa anterior norteando-se por dois objetivos: o primeiro é tornar mais precisa a ideia do que seja o Gótico feminino. Já o

segundo objetivo parte de uma ideia mais ambiciosa: a de ampliar o *corpus* ficcional analisado, de modo a estabelecer um panorama que contemple obras de escritoras da literatura em língua inglesa e da brasileira desde a origem do Gótico no século XVIII até o século XX. Tenho consciência, porém, que tais objetivos prefiguram alguns obstáculos, e o primeiro deles diz respeito à própria tentativa de sistematização. Embora este trabalho abarque grande parte das obras góticas de autoria feminina, deixa de lado casos singulares – que fogem ao modelo de Gótico feminino que venho desenvolvendo, mas que necessitam de igual atenção dos Estudos do Gótico. É o caso, por exemplo, da obra de Charlotte Dacre, em que a representação de tabus e transgressões e a exploração de questões relativas à mulher se diferencia significativamente dos romances radcliffianos. Em segundo lugar, a própria escolha de um *corpus* ficcional pressupõe a seleção de algumas obras, de algumas escritoras, em detrimento de outras. O que procurei fazer foi eleger obras que constituíssem a melhor síntese das formas e temas do Gótico feminino, assinadas por escritoras representativas de suas respectivas épocas. Tive, porém, o cuidado de não repetir o erro da crítica e da historiografia literárias. Considerei, tanto quanto possível, a literatura feminina em sua totalidade, contemplando tanto as escritoras canônicas quanto aquelas que foram postas à margem do cânone.

Por fim, optei, neste trabalho, por um método comparativo de análise entre a literatura em língua inglesa e a literatura brasileira. A comparação fortifica o argumento, defendido por Gilbert & Gubar (1979), de que existe uma tradição literária feminina formada por escritoras de diferentes posições sociais, contextos históricos e geográficos, que compartilham entre si temas e imagens. Esse argumento foi o impulso necessário para redirecionar minha pesquisa, antes focada na literatura brasileira, para além dela, de modo que esta tese possa oferecer aos seus leitores um panorama mais amplo do Gótico feminino.

\*\*\*

A tese está dividida em três partes. No Capítulo 1, apresentarei a concepção de Gótico que norteia a minha pesquisa. Considero-o não como um gênero, mas como uma poética – disseminada na moderna tradição literária ocidental – responsável por oferecer os recursos necessários para que se retratasse ficcionalmente um lado mais sombrio da humanidade. Na primeira parte desse capítulo, apresento a evolução do termo, desde sua acepção geográfica até a sua apropriação pela literatura no século XVIII, quando “Gótico” passou a nomear uma ficção especificamente voltada para suscitar, nos leitores setecentistas cada vez mais ávidos

por entretenimento, os efeitos estéticos relacionados ao medo e a outras emoções de cunho negativo.

Além da origem histórica, apresento nesse primeiro capítulo as principais características narrativas do Gótico literário, procurando entender como as obras foram arquitetadas e como se adaptaram aos diferentes contextos históricos e a literaturas nacionais desde o Setecentos até o século XX. Utilizarei como exemplo, autores do Gótico clássico, como Horace Walpole, Ann Radcliffe, Matthew Lewis; canônicos, como Henry James e William Faulkner; mas também, aqueles menos contemplados pelos Estudos do Gótico, como a americana Djuna Barnes. Da literatura brasileira, José de Alencar, João do Rio, Júlia Lopes de Almeida e Otto Lara Resende são apenas alguns exemplos que ajudam a demonstrar como a literatura de nosso país é tributária do Gótico. Reunidas, as obras que integram esse numeroso *corpus* ficcional apontam para a indubitável longevidade do Gótico.

No Capítulo 2, reflito sobre a trajetória feminina nas Letras, com ênfase nas escritoras góticas. Afinal, as dificuldades para ingressar em um meio literário misógino influenciou sobremaneira a literatura feminina – censurando suas obras, modificando suas palavras, e minando as carreiras de mulheres que almejavam se tornar escritoras profissionais. Partindo das características do Gótico literário definidas no capítulo anterior, nesse capítulo procuro conceituar o que é Gótico feminino, justificar a sua existência e descrever suas características formais e temáticas, tomando como exemplo as obras das escritoras oitocentistas da literatura em língua inglesa e da literatura brasileira – notavelmente, as de Sophia Lee, Ann Radcliffe, Maria Firmina dos Reis e Ana Castro. Após demonstrar as particularidades dessa vertente, apresento como elas se adaptaram à passagem do Setecentos para o Oitocentos pelas mãos de escritoras como Marjorie Bowen, Charlotte Brontë, Charlotte Gilman e Júlia Lopes de Almeida, entre outras.

Em seguida, no Capítulo 3, investigarei o Gótico feminino no século XX. Esse período foi marcado por grandes guerras, e, também, por significativas transformações socioculturais. Ao longo do Novecentos, as mulheres conquistaram novos direitos graças à persistência das lutas feministas. Não mais restritas ao âmbito doméstico, adquiriram a possibilidade de trabalhar e de se relacionar sexualmente com maior liberdade. Tais progressos na condição de vida da mulher em sociedade não vieram sem retaliação: novos perigos passaram a integrar o rol de horrores e terrores que ameaçam o feminino.

O terceiro capítulo está dividido, portanto, em dois subtópicos. O primeiro é dedicado àquelas características que, embora tenham sofrido atualizações, permaneceram mais ou menos iguais à literatura gótica feminina dos períodos anteriores; já o segundo tópico diz

respeito às novas temáticas exploradas pelas escritoras novecentistas com os recursos da poética gótica.

É esperado que ao longo desses três capítulos seja possível fornecer subsídios teóricos que contribuam para um melhor entendimento do Gótico feminino, e, conseqüentemente, das particularidades da literatura feminina em língua inglesa e brasileira. O presente trabalho pretende demonstrar o quanto o Gótico está arraigado em nossa cultura, e como ele se constituiu como um instrumento para que não apenas os homens, mas também as mulheres pudessem ficcionalizar seus medos.

# 1 O GÓTICO

## 1.1 A origem histórica

Qualquer pesquisador que se proponha a estudar a ficção gótica enfrenta de início o desafio de conceituar uma tradição artística que desde o século XVIII tem sido responsável por ficcionalizar a experiência humana com o mal e com o medo. Sua longevidade e sua adaptação constante a novos contextos históricos e sociais tornam difícil a tarefa de responder com exatidão à pergunta “o que é Gótico?”, e os teóricos que se propuseram a este fim são unânimes em afirmar que o termo tem sido usado de forma excessivamente ampla, para nomear uma enorme variedade de manifestações artísticas relacionadas a transgressões, marginalidades e alteridades (cf. GROOM, 2012, p. xiv). Para David Stevens (2000), por exemplo, a palavra Gótico tem sido empregada em diversos campos semânticos, relacionados a diferentes áreas de conhecimento, em diferentes mídias, e, além disso, possui uma gama de significados, definições e associações – às vezes complementares, às vezes contraditórios. O teórico descreve, por exemplo, que no início do século XVIII, o termo foi utilizado no âmbito político ora para defender ideias liberais, especialmente as anti-monarquistas, ora para defender valores conservadores (cf. STEVENS, 2000, p. 9). O cinema é outro local onde “gótico” se tornou pouco preciso. Como bem observa Xavier Aldana Reyes (*apud* CARDOSO; RESENDE, 2020, p. 323), filmes góticos são frequentemente confundidos com filmes de horror – a ponto de ter se tornado tênue a linha que separa um do outro. E, muito embora o Gótico tenha fornecido imagens, temas e *plots* para a sétima arte, o termo horror parece suplantá-lo na tradição cinematográfica. Mesmo quando o Gótico passou a ser associado à música e à moda, no fim do século passado, a variação semântica persiste, uma vez que essas subculturas alternativas se inspiravam tanto no passado medieval quanto em um futuro distópico (cf. GROOM, 2012, p. 142).

Essa imprecisão conceitual tem um risco óbvio: ao conter sentidos vários, o termo pode facilmente se tornar irrelevante. É por isso que o primeiro passo deste trabalho será delimitar o que entendo como Gótico, uma vez que o adjetivo é empregado para qualificar, ao mesmo tempo, um estilo medieval de arquitetura; romances britânicos setecentistas pouco conhecidos pelo público leitor contemporâneo, como *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann

Radcliffe; romances populares como *Drácula* (1897), de Bram Stoker; filmes como *The Cabinet of Dr Caligari* (1920), *Gaslight* (1944) e *Suspiria* (1977); bandas de *rock* dos anos oitenta, como Bauhaus e Siouxsie and the Banshees. Por mais diversos que pareçam uns dos outros, há pontos de contato que permitem reuni-los em torno de um conjunto de ideias semelhantes. Nesse sentido, acredito que investigar o emprego do termo e sua evolução ao longo do tempo é o caminho para compreender o que une tão diferentes produções culturais sob a mesma alcunha.

A etimologia do termo é conhecida. “Gótico” é um adjetivo pátrio referente aos Godos, povo proveniente da Escandinávia, mas acabou por ser utilizado de modo mais genérico, para nomear diversas tribos germânicas, como os Visigodos e os Ostrogodos, e, posteriormente, até mesmo os Celtas. Para a Roma cristã, as tribos “góticas” eram “bárbaras”: povos incivilizados, pagãos, selvagens e bélicos, cuja expansão territorial constituía uma ameaça militar e cultural. Os violentos ataques e saques ao Império, o costume de assassinar os maus soberanos – prática que ficou conhecida como “a doença gótica” [“Gothic disease”] (cf. GROOM, 2012, p. 8) – tornou-se, no imaginário da época, uma fonte de medo e de horror. Como ocorre tantas vezes entre povos de diferentes culturas, os romanos enxergavam os Godos como monstruosidades, e, algumas vezes, descreviam-nos até mesmo como detentores de poderes sobrenaturais: “uma ameaça que emergia em sonhos e maus presságios”, acompanhada por eventos não menos extraordinários, tais como “‘chuvas de pedras, aglomerados de abelhas em lugares estranhos, incêndios furiosos destruindo casas sem causas conhecidas, cometas’ e constantes eclipses lunares (...)” (GROOM, 2012, p. 4)<sup>1 2</sup>. Eles não eram apenas os maiores adversários dos romanos: eram seu principal pesadelo.

Dessa história antiga do termo, interessa compreender que “Gótico”, a princípio, se estabeleceu como uma oposição ao que era romano. Enquanto este era pensado como o moderno, o civilizado, a harmonia e a ordem de uma sociedade racional e bem regulada, aquele representava o que não era civilizado, o desordenado, o irracional, o sobrenatural e pagão (cf. PUNTER, 1996a, p. 5). Assim, o termo foi utilizado primeiro para designar elementos que eram estranhos à cultura clássica, e ajudou a demarcar os limites geográficos, históricos e teológicos do Império.

---

<sup>1</sup> Tal como esta, todas as traduções de citações em língua estrangeira são de minha responsabilidade.

<sup>2</sup> No original: “a threat emerging in dreams and ill omens, accompanied by ‘showers of stones, bees swarming in strange places, furious fires destroying houses from no known cause, a comet’, and constant eclipses of the moon (...)”.

Com a queda de Roma, as tribos germânicas povoaram grande parte da Europa e estabeleceram os parâmetros culturais na Idade Média. Essa mudança cultural pode ser observada na arquitetura da época. Do século XII ao século XV, a construção de igrejas, abadias, universidades e prédios políticos seguiu um estilo completamente diferente do greco-romano. Pesadas, sombrias, repletas de arcos ogivais ou pontudos, essas edificações de enormes proporções eram antípodas da simplicidade arquitetônica do período clássico. Não por acaso, portanto, a arquitetura medieval foi associada aos povos germânicos e, tal como eles, nomeada gótica.

Esse segundo emprego adicionou ao termo uma carga ainda mais negativa do que a anterior. O juízo de valor atribuído à arquitetura gótica – e à cultura da Idade Média como um todo – deve-se em grande parte ao Renascimento cultural e sua retomada dos preceitos estéticos do período clássico. Para os renascentistas, os Godos e os Vândalos foram responsáveis por destruir o bom gosto greco-romano e povoar a Europa com “edifícios amaldiçoados” (GROOM, 2012, p. 13). “Gótico” foi usado, então, de forma pejorativa para indicar essa arquitetura descrita pelo italiano Giorgio Vasari (*apud* GROOM, 2012, p. 13) como “monstruosa e bárbara, completamente ignorante de toda e qualquer ideia vigente de razão e ordem”<sup>3</sup>. Julgadas segundo os valores neoclássicos, a cultura e a arquitetura medieval foram consideradas má arte, fortalecendo, assim, a oposição entre o que era clássico – e de bom gosto – e o que era gótico – e de mau gosto:

Onde o clássico era bem ordenado, o Gótico era caótico; onde era simples e puro, o Gótico era ornamentado e complexo; onde os clássicos ofereciam um conjunto de modelos culturais a serem seguidos, o Gótico representava excesso e exagero, o produto do selvagem e do incivilizado. (PUNTER, 1996a, p. 45)<sup>4</sup>

A despeito do valor negativo atribuído posteriormente a elas, as construções góticas medievais foram, em seu tempo, impressionantes inovações tecnológicas que se valeram dos conhecimentos mais recentes de engenharia e de matemática. O que conhecemos hoje como arquitetura gótica derivou de diferentes estilos que predominaram ao longo da Idade Média. O normando, por exemplo, se caracterizava por abóbadas nervuradas e/ou ogivais somadas a uma série de outras estruturas como apoios, pilares e torres que permitiram a construção de edifícios em maior escala. Já o estilo inglês dos séculos XII e XIII possuía as janelas lancetas

---

<sup>3</sup> No original: “monstrous and barbaric, wholly ignorant of any accepted ideas of sense and order”.

<sup>4</sup> No original: “Where the classical was well-ordered, the Gothic was chaotic; where simple and pure, Gothic was ornate and convoluted; where the classics offered a set of cultural models to be followed, Gothic represented excess and exaggeration, the product of the wild and the uncivilized.”

como sua característica mais notável. Significativamente mais largas, elas funcionavam como suporte ao mesmo tempo em que permitiam uma melhor iluminação no interior das construções.

A arquitetura gótica foi largamente utilizada em igrejas e catedrais, até mesmo porque a magnificência das construções permitia a associação desses espaços a sentidos espirituais. A imponência e a grandeza desses edifícios transmitiam uma sensação de poder e hierarquia e um misto de admiração e assombro não raro ligado ao temor religioso. Seu tamanho colossal ressaltava a pequenez humana diante do poder divino. Os espaços iluminados por jogos de luzes provenientes das janelas em forma de lança e do uso de vitrais também tentavam estimular a experiência com a divindade cuja verticalização das formas e estruturas parecia apontar para o céu, tal como um indivíduo o faria em súplica (cf. GROOM, 2012, p. 14-6; p. 20-1).

Um bom exemplo das emoções suscitadas pela arquitetura gótica foi expresso nas palavras do poeta inglês Samuel Coleridge, que, comparando-a à arquitetura clássica, chamou atenção para como um dos efeitos da grandiosidade gótica é o de provocar assombro:

A arte grega é bela. Quando entro em uma igreja grega, meus olhos se encantam, e minha mente se eleva; me sinto glorificado, e orgulhoso de que sou um homem. Mas a arte gótica é sublime. Ao entrar em uma catedral, sou preenchido por devoção e assombro; me perco por entre os fatos que me cercam, e todo o meu ser se expande ao infinito; terra e ar, natureza e arte, todos se elevam à eternidade, e a única impressão sensível que resta é “que sou nada!” (COLERIDGE *apud* CLEARY; MILES, 2000, p. 96)<sup>5</sup>

A arquitetura gótica se tornou também conhecida por seu aspecto lúgubre, pois a própria religião da época possuía um lado bastante sombrio: a morte era onipresente no mundo medieval, tanto nos altos índices de mortalidade quanto no desenvolvimento de uma “cultura do macabro” centrada nas igrejas. Nick Groom (2012, p. 23) aponta que essa ênfase na mortalidade foi transformada em uma obsessão pelo sofrimento e pela decomposição do corpo. Umberto Eco (2007, p. 49) a nomeia de “erótica da dor”, e recorda, por exemplo, que a crucificação de Cristo não era um tema artístico privilegiado antes da Idade Média, quando as representações do martírio foram se tornando gradativamente mais populares:

Foi somente nos séculos da Idade Média mais madura que se reconheceu no homem na cruz um homem verdadeiro, batido, ensanguentado, desfigurado pelo padecimento, e a representação, seja da crucificação, seja das várias fases da Paixão,

---

<sup>5</sup> No original: “The Greek art is beautiful. When I enter a Greek church, my eye is charmed, and my mind elated; I feel exalted, and proud that I am a man. But the Gothic art is sublime. On entering a cathedral, I am filled with devotion and with awe; I am lost to the actualities that surround me, and my whole being expands into the infinite; earth and air, nature and art, all swell up into eternity, and the only sensible impression left, is, ‘that I am nothing!’”.

torna-se então dramaticamente realista e celebra, em seu sofrimento, a humanidade do Cristo. (ECO, 2007, p. 49)

Por mais repulsiva que fosse essa iconografia mórbida, de corpos em sofrimento e em decomposição, ela não se findou na Idade Média, com os martírios cristãos: na contemporaneidade, por exemplo, o interesse por fotografias de acidentes e de torturas não raro é apontado como responsável por produzir um “êxtase erótico” nascido de um nível extremo de horror, o que ajuda a confirmar a forte ligação existente entre erotismo, violência e sadismo (cf. CAVARERO, 2009, p. 55). É razoável especular que, desde a Idade Média, havia uma demanda por uma expressão artística que desse conta de entreter por meio do horror, do macabro e do sobrenatural. Esse seria, afinal, um traço diferencial do Gótico em sua adaptação para outra área – a literatura.

O terceiro sentido atribuído ao Gótico, o de caráter literário, diz respeito a um estilo de época surgido na Inglaterra do século XVIII. O termo foi empregado para se referir a narrativas repletas de eventos sobrenaturais, superstições, maldições e lendas, ambientadas em antigas construções medievais, vastas e labirínticas, que buscavam suscitar no leitor o efeito do sublime. O suspense, o terror e o mistério, e mesmo a descrição de imagens que provocavam horror e repulsa tornavam essas narrativas um prazeroso entretenimento para o público leitor setecentista.

O Gótico literário só foi possível graças a uma gradual mudança do gosto estético ocorrida ao longo do século XVIII. A arte medieval – referida como gótica – foi revisitada sob uma perspectiva menos preconceituosa e, por isso mesmo, mais apurada. Essa reavaliação acompanhou uma reinterpretação histórica que rejeitava a herança clássica romana e privilegiava as origens germânicas na formação de uma identidade nacional inglesa. Os godos passaram a ser entendidos como precursores da sociedade moderna, e a arte a eles associada passou a ser valorizada. Assim, características anteriormente consideradas negativas, como as extravagâncias, as superstições e as fantasmagorias – largamente presentes na arte da Idade Média –, passaram a ser aclamadas por suas qualidades de invenção e imaginação.

Na literatura, essa reavaliação de elementos medievais foi impulsionada pelos estudos críticos a respeito do épico arturiano *The Faerie Queene*, de Spenser. Em 1715, John Hughes (*apud* GROOM, 2012, p. 67) advertiu que “compará-la [*Faerie Queene*] (...) com modelos da Antiguidade, seria como desenhar um paralelo entre a arquitetura romana e a gótica”<sup>6</sup>. A analogia ressalta que as formas literárias medievais seguiam normas e princípios diferentes, e

---

<sup>6</sup> No original: “to compare it... with the Models of Antiquity, wou’d be like drawing a Parallel between the Roman and the Gothick Architecture”.

que, por isso, não deveriam ser entendidas – nem julgadas – sob os mesmos valores. Já Thomas Warton, em *Observations on the Faerie Queene* (1754), demonstrava que o poema de Spenser dialogava com as fábulas romanescas do medievo – contos de monstros, magias, superstições e feitos heroicos –, contrapondo-se, assim, à poesia que seguia o estilo clássico. Em acordo com Warton, Richard Hurd, em *Letters on Chivalry and Romance* (1762), reafirmava que, embora seguisse princípios estéticos opostos aos do classicismo, a arte medieval não era de modo algum inferior – era apenas diferente.

O passo seguinte foi a absorção dessas características romanescas pela ficção da época. Castelos góticos e mansões claustrofóbicas passaram a servir de espaços narrativos para romances como *Pamela* (1740), de Samuel Richardson, e *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding (cf. WATT, 2010, p. 28). O interesse em suscitar emoções como o terror e o medo é o que move a trama de *Ferdinand Count Fathom* (1753), de Smollett (cf. PUNTER, 1996a, p. 40), e as características típicas da literatura gótica podiam já ser vistas em *Longsword, Earl of Salisbury* (1762), narrativa que dramatiza e exemplifica os valores medievais defendidos outrora por Richard Hurd (cf. GROOM, 2012, p. 71)<sup>7</sup>.

Esse era o contexto quando, em 1764, Horace Walpole publicou *O Castelo de Otranto*. A obra é considerada o marco inicial de uma ficção que combinava elementos da narrativa medieval com técnicas que procuravam suscitar efeitos do medo. Ao nomear seu romance como “uma história gótica”, o escritor procurava diferenciá-lo do de seus contemporâneos. O mercado literário da época acompanhava a ascensão de romances como os de Daniel Defoe, Henry Fielding e Samuel Richardson, cuja principal característica era a fatura realista (WATT, 2010, p. 14). Enquanto esses escritores procuravam retratar com a maior fidelidade possível os eventos cotidianos da vida burguesa, Walpole, em contrapartida, estava pouco preocupado com o dia a dia burguês e optou por estratégias de verossimilhança diferentes das utilizadas por seus contemporâneos. Seu romance fora publicado como sendo uma tradução de um antigo manuscrito medieval – técnica que viria a ser usada recorrentemente por outras obras góticas como forma de nublar as fronteiras entre fato e ficção (cf. VASCONCELOS, 2007, p. 89). Por meio desse recurso, Walpole concedeu ao leitor do século XVIII a possibilidade de imaginar um passado em que assombrações, milagres e outras fantasmagorias faziam parte do cotidiano. Assim, diferentemente dos romances sentimentais

---

<sup>7</sup> Embora a maioria dos estudiosos tomem *Otranto* como marco inicial da literatura gótica, David Punter aponta que *Fathom* fora o primeiro romance setecentista a utilizar os efeitos de terror. Já Nick Groom defende que *Longsword* seria, em verdade, a obra responsável por mesclar características romanescas, como as superstições, as lendas e fantasmagorias, à forma literária da época e inaugurar uma produção ficcional interessada em produzir medo, ainda que tenha sido eclipsada pelo seu sucessor.

da época, *Otranto* nem era ambientado no presente, nem retratava o que havia de ordinário, inaugurando a tradição literária que horrorizaria os leitores ao longo do século XVIII e além dele.

## 1.2 Gótico e romance

Antes de prosseguir com a análise do Gótico literário, é importante compreender como o romance de Walpole pôde emergir em meio às tendências realistas que caracterizavam a literatura setecentista. Até o século XVIII, a literatura era guiada por princípios e regras clássicas, e os escritores tomavam como paradigmas de alta literatura as obras gregas e as romanas. Estas distinguiam-se pelo equilíbrio, pela ordem, pela harmonia, pela objetividade, e privilegiavam a racionalidade e a contenção dos impulsos subjetivos. Para Rosenfeld e Guinsburg (2005), esta última característica poderia mesmo ser tomada como um dos traços definidores do gosto neoclássico.

A literatura pautava-se ainda pela máxima horaciana do *dolce et utile*, isto é, mais do que entreter o leitor ela deveria também educá-lo. O efeito pretendido era, sobretudo, didático: a obra de arte deveria aperfeiçoar o homem, enobrecê-lo, comunicando, por meio da ficção, o que é bom e belo. Entendidas dessa forma, as obras literárias possuíam uma importante função ética: deveriam purgar os leitores da carga de paixões acumuladas na vida social e, dessa forma, mostrar-lhes os caminhos da razão.

Uma lenta transformação de gosto ocorria, porém, ao longo do século XVIII. O Neoclassicismo passou a ser depreciado como mera cópia de modelos antigos, incapaz de contribuir para as demandas da Era Moderna. Os preceitos clássicos passaram a ser compreendidos como demasiadamente restritos, estéreis, até mesmo por conta de seu compromisso com a objetividade e a racionalidade. Ao condenar a expansão das emoções intensas, a literatura neoclássica era acusada de ignorar uma grande parte da experiência humana, além, é claro, de pôr de lado o potencial da ficção de causar efeitos estéticos em seus leitores. David Punter (1996a, p. 24) explica que:

Considerar as paixões e as emoções como meras faculdades sujeitas a serem contidas por uma razão dominante, como os pensadores do Iluminismo o faziam,

tornará essas faculdades ainda mais incompreensíveis e, de certa forma, a ficção do século XVIII mostra uma crescente consciência desse problema.<sup>8</sup>

O surgimento de uma nova forma literária foi providencial para dar conta das expectativas modernas de ficção. Rompendo com as formas clássicas, o romance operou uma radical transformação no gênero épico. Diferente da ficção anterior, as tramas de obras como *Clarissa Harlowe* (1748) e *Tom Jones* eram ambientadas no mundo contemporâneo e procuravam representar o cotidiano e os dilemas morais da época. Romancistas como Samuel Richardson e Henry Fielding utilizaram técnicas narrativas que procuraram dar conta de uma correlação mais estreita entre a literatura e a vida (cf. WATT, 2010, p. 10-11). Esse “realismo formal” (p. 35) caracterizou-se por uma linguagem referencial – muito mais acessível ao público leitor –, por personagens com nomes comuns, que vivenciavam situações ordinárias do cotidiano burguês, e, principalmente, pelo abandono de questões universais em detrimento de uma narração afeita às experiências individuais – tomadas como mais interessantes ao grande público.

As convenções narrativas do realismo formal não são a única diferença em relação ao Neoclassicismo. Uma vez abandonados os preceitos clássicos, os escritores passaram a explorar o potencial da ficção de suscitar emoções intensas. Segundo Ian Watt (2010, p. 12; 33), os romancistas certamente foram influenciados pelo empirismo britânico, sobretudo por Locke, e seguiam a ideia de que são os sentidos os responsáveis por nos guiar no mundo real, logo, a ficcionalização dos prazeres e dos sofrimentos aos quais o ser humano está sujeito ao longo de sua vida seria válida não apenas como entretenimento, mas, também, como uma forma indireta de experimentar essas emoções. Outrora julgada perniciosa, essa investigação das emoções e de sua capacidade de nublar a razão tornou-se rapidamente a tônica da ficção da época:

No sentimentalismo, a Era da Razão se dissolve numa orgia de lágrimas; sensibilidade, sedução e suicídio assombram a arte desta época mesmo antes dos fantasmas e dos cemitérios tomarem conta da cena – estranhas imagens de trevas a inaugurar uma era de libertação do medo. (FIEDLER, 1960, p. xxxiv)<sup>9</sup>

Os romancistas passaram a investir na ficcionalização de situações limítrofes – os personagens eram levados da felicidade à angústia, do terror às lágrimas –, como forma de

<sup>8</sup> No original: “To consider the passions and the emotions as mere subject faculties to be brought under the sway of an all-dominant reason, as the Enlightenment thinkers did, will render those faculties all the more incomprehensible, and in some ways eighteenth-century fiction shows an increasing awareness of this problem.”

<sup>9</sup> No original: “In Sentimentalism, the Age of Reason dissolves in a debauché of tearfulness; sensibility, seduction and suicide haunt its art even before ghosts and graveyards take over – strange images of darkness to usher in an era of freedom from fear”.

suscitar emoções cada vez mais intensas e, dessa forma, entreter o público leitor. *Clarissa Harlowe*, de Samuel Richardson, é um bom exemplo, pois utiliza o *tópos* da *damsel in distress*, a donzela em perigo, que será amplamente explorado pela ficção da época – os infortúnios de uma jovem inocente e virtuosa destrutada pela família e estuprada pelo vilão parecem ter se tornado uma forma bem-sucedida de comover o público leitor. A morte trágica de Clarissa ao final da narrativa entrou para o imaginário popular, e chocou até mesmo outros escritores setecentistas, como o próprio Fielding, que acusou Richardson de retratar a vida real de forma pessimista (cf. FIEDLER, 1960, p. 58). No entanto, a comoção provocada por *Clarissa* estabeleceu determinados parâmetros para os romancistas posteriores, que procuraram, incansavelmente, reproduzir em suas obras “o fascínio do comovente melodrama, aquele artifício da tragédia, esforçando-se sempre em recapturar a sombria excitação que fez estremecer a Europa quando Clarissa morreu” (FIEDLER, 1960, p. 60)<sup>10</sup>.

O caminho para a literatura gótica foi, portanto, pavimentado pelos romances sentimentais. Não por acaso, David Punter (1996a, p. 26) afirma que o romance gótico não teria existido se não fosse por intermédio do sentimentalismo. Afinal, é “com esse estilo que começamos a vislumbrar a possibilidade do equilíbrio e da razão do Iluminismo serem esmagados pelo peso do sentimento e da paixão” (p. 26)<sup>11</sup>. Tanto no romance sentimental quanto no gótico, as situações de *páthos* extremos enfrentadas pelos personagens demonstravam que, em determinados momentos, as respostas racionais são insuficientes, ou mesmo inadequadas.

Embora compartilhassem do mesmo interesse em estimular as paixões mais intensas, a ficção sentimental e a gótica diferenciavam-se porque a segunda explorava mais a fundo emoções de teor negativo – o terror, o horror, a repulsa. Os romances góticos valeram-se de um dos principais pontos de pressão fóbica<sup>12</sup> da humanidade: o medo do desconhecido. A origem desse medo está na incapacidade do homem em completar o projeto iluminista de tudo compreender segundo os preceitos racionais. O que escapou à racionalidade e ao conhecimento científico tornou-se algo temível, e a mera ideia de enfrentar perigos desconhecidos possui a capacidade de aterrorizar e abalar as certezas de um mundo que se imaginava obedecer a regras puramente racionais. Por isso, abundam nas histórias góticas as

<sup>10</sup> No original “(...) the allure of tearful melodrama, that ersatz of tragedy striving always to recapture the somber thrill that shook all of Europe when Clarissa died”.

<sup>11</sup> No original: “(...) “in this style that we begin to glimpse the possibility of the balance and reason of the Enlightenment being crushed beneath the weight of feeling and passion.”

<sup>12</sup> Stephen King chama pontos de pressão fóbica o que obtém sucesso em amedrontar um indivíduo ou uma comunidade em uma narrativa (cf. KING, 2012, p. 23).

lendas, as superstições e as fantasmagorias, como a da Freira Sangrenta e do Judeu Errante, além de um séquito de monstruosidades como lobisomens e vampiros, que encarnam as nossas ansiedades a respeito do sexo, da violência, dos riscos atrelados ao conhecimento e de nossa iminente finitude.

Para dar conta das representações ficcionais dos medos primitivos do ser humano – da morte, das forças desconhecidas do universo –, os escritores góticos romperam com a verossimilhança realista que caracterizava, até então, o romance. Não se tornaram completamente antirrealistas, mas procuraram outros meios simbólicos que permitissem explorar questões políticas, sociais e culturais, sem ceder a uma representação meramente especular da realidade na ficção. Essa parece ser a maior contribuição do Gótico à literatura da época: a de restituir “sabor e magia” a uma forma literária que insistia no realismo social (STEVENS, 2012, p. 24).

A importância do romance de Walpole foi, portanto, mudar os rumos do novo gênero literário, introduzindo elementos da ficção medieval ao romance realista. Essa junção está expressa no prefácio à segunda edição de *O Castelo de Otranto*, em que Walpole comenta a respeito da arquitetura de sua “história gótica”:

Foi uma tentativa de mesclar duas formas de romances, a antiga e a moderna. Na primeira, tudo era imaginação e improbabilidades; na última, sempre se pretende, e muitas vezes se consegue, copiar a natureza com fidelidade. Não que não haja invenção, mas os grandes recursos da fantasia parecem ter secado em virtude de uma adesão estrita demais à vida comum. (WALPOLE, 2010, p. 17)

O escritor britânico demarca os limites entre a nova forma literária – o *novel* – e a forma literária anterior – o *romance*. Embora ambos os termos tenham funcionado, inicialmente, como sinônimos, passaram a significar duas formas distintas de ficção ao longo do século XVIII. À época de publicação de *Otranto*, o termo *romance* fazia referência às narrativas medievais e aos romances de cavalaria, entre outras histórias que se valiam de elementos fantásticos em seus enredos. Em contrapartida, *novel* passara a designar a forma literária moderna, representada pelas obras de Defoe, Fielding e Richardson.

Uma distinção mais específica entre os dois termos foi elaborada por Clara Reeve, ela mesma escritora de romances góticos, e tributária, também, das formas do romance moderno:

O “Romance” é uma fábula heroica que trata de personagens e coisas fabulosas. – O “Novel”, por outro lado, é um retrato da vida e condutas reais, e dos tempos em que foi escrito. O “Romance” possui uma linguagem grandiosa e elevada, descreve o que nunca aconteceu ou aquilo que é improvável de acontecer. – O “Novel” aborda tais coisas de maneira familiar, como algo que passa todos os dias diante de nossos olhos, e que pode acontecer a nossos amigos ou a nós mesmos; e a perfeição desse gênero é representar cada cena de uma maneira tão simples e natural que as faz

parecer bastante prováveis, como se nos enganasse, dentro de sua persuasão, (pelo menos enquanto estamos lendo), de que tudo é real, sendo ainda capaz de nos afetar pelas alegrias ou angústias das personagens das histórias como se fossem as nossas. (REEVE *apud* BOTTING, 1996, p. 29-30)<sup>13</sup>

O comentário de Reeve deixa evidente que a distinção se baseava em uma maior ou menor preocupação com a verossimilhança, mas não se resumia à essa questão. Reeve também chama atenção para as temporalidades distintas retratadas nos dois tipos de ficção: tal como o Gótico, o *romance* privilegiava o passado, os tempos medievais; já no *novel*, as ações aconteciam no presente e os enredos procuravam retratar o cotidiano no qual o leitor estava inserido.

As diferenças entre os dois termos fizeram com que alguns teóricos considerassem a expressão “Gothic romance” mais adequada para se referir à ficção gótica do que “Gothic novel” (cf. BOTTING, 1996, p. 24). Afinal, na mescla pretendida por Walpole, as características romanescas claramente se sobressaíam em comparação ao realismo da narrativa moderna. Isso fez com que a obra fosse considerada por alguns como uma espécie de conto de fadas (cf. PUNTER, 1996a, p. 44). Porém, a inclinação para o *romance* não é sem motivo: os eventos sobrenaturais e os fantasmas se estabeleceram como características recorrentes na ficção gótica, e se tornaram um modo eficaz de aterrorizar os seus leitores.

### 1.3 Gótico e medo

Como bem observa David Punter (1996a, p. 5), o sentido geográfico de Gótico, no século XVIII, foi preterido em favor de um histórico. A palavra passou a indicar mais uma época – o período medieval – do que um povo – os Godos. Fred Botting (1996, p. 22) reforça essa ideia, ao comentar que Gótico se tornou “um termo generalizado e depreciativo para a Idade Média, que evocava a ideia de costumes e práticas bárbaras, de superstição, ignorância,

---

<sup>13</sup> No original: “The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. – The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance is lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. – The Novel gives a familiar relation to such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friends, or to ourselves; and the perfection of it, is to represent every scene, in so easy and natural a manner, and to make them appear so probable, as to deceive us into a persuasion (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys or distresses, of the persons in the story, as if they were our own.”

fantasias extravagantes e natureza selvagem”<sup>14</sup>. Portanto, quando Walpole escreveu *O Castelo de Otranto*, procurando transmitir aos seus leitores a ideia de um passado remoto de lendas e superstições antigas, de fantasmas e feitos heroicos, ele visava uma recuperação cultural desse passado.

Diferentemente dos escritores de romances históricos, porém, Walpole não buscava precisão no seu retrato do mundo medieval, mas inserir em sua narrativa elementos capazes de evocar esse passado romanesco. Isso é facilmente comprovado pelos paratextos que acompanharam *Otranto*. Tratando a si mesmo como o tradutor de um manuscrito do século XVI, encontrado por acaso na biblioteca de uma família antiga, o autor afirmava no prefácio que a trama teria se passado supostamente entre 1095 e 1234, em um período obscuro do Cristianismo, em que as crenças e as superstições faziam parte do cotidiano (cf. WALPOLE, 2018, p. 65). O falso tradutor questionava qual seria a motivação por detrás da publicação de uma história tão singular: para ele, o objetivo era o de reforçar antigas ilusões a respeito de maldições e fantasmagorias. No entanto, ele admite que, para o leitor do século XVIII – distante desse passado medieval e livre dessas crenças irracionais –, a leitura serviria apenas como fonte de entretenimento (cf. WALPOLE, 2018, p. 66). Consciente desse potencial, Walpole chama atenção para o fato de que a narrativa fora arquitetada seguindo um propósito específico:

Tudo leva diretamente à catástrofe. A atenção do leitor nunca relaxa. (...) O terror, o principal mecanismo do autor, evita que a história esmoreça; e a obra é tão frequentemente contrastada com a compaixão, que a mente se mantém alerta, em uma variação constante de emoções estimulantes. (WALPOLE, 2018, p. 66)

O sucesso de *Otranto* e dos romances góticos que a ele se seguiram provém da capacidade dessas obras de suscitar nos leitores emoções intensas, de teor negativo, como o horror, o terror e a repulsa. Em uma época em que os elementos sobrenaturais haviam sido banidos do âmbito literário, a aposta de Walpole foi acolhida positivamente pelos leitores.

A trama de *Otranto* não é complexa. O vilão da narrativa, o príncipe Manfredo, senhor do castelo que dá nome à obra, está para casar seu filho, Conrado, com Isabella. Antes que o casamento aconteça, Conrado é misteriosamente esmagado por um elmo de proporções gigantescas. Para dar continuidade à sua linhagem e ao governo do castelo, Manfredo decide divorciar-se de Hipólita, sua esposa, e casar-se com Isabella. Ante a recusa desta última, inicia-se uma implacável perseguição pelo labiríntico castelo, ao longo da qual inúmeras

---

<sup>14</sup> No original: “This past was called ‘Gothic’, a general and derogatory term for the Middle Ages which conjured up ideas of barbarous customs and practices, of superstition, ignorance, extravagant fancies and natural wildness.”

intervenções de forças sobrenaturais parecem impedir os planos malignos do príncipe – ele não é, por direito, o herdeiro da propriedade, mas um usurpador. Ao longo da narrativa, a insistência em manter o domínio de Otranto a qualquer custo trará consequências trágicas para a família de Manfredo.

Já nas cenas iniciais do romance, os eventos sobrenaturais se mostram responsáveis pelas desgraças ocorridas à família, e são narrados de modo a chocar os leitores:

Mas que espetáculo para os olhos de um pai! Encontrou seu filho feito em pedaços e quase enterrado sob um gigantesco elmo, uma centena de vezes maior do que qualquer capacete jamais feito para um ser humano e enegrecido por uma quantidade apreciável de plumas pretas.

O horror da visão, a ignorância de todos ao redor quanto às circunstâncias em que ocorrera aquela desgraça e, acima de tudo, o tremendo fenômeno à sua frente, suprimiam a voz do príncipe. Assim mesmo seu silêncio durou mais tempo do que a dor faria prever. Fixou os olhos naquilo que inutilmente desejava não passasse de mera visão; e parecia menos atento à sua perda, do que ensimesmado no estupendo objeto que a havia provocado. Tocou, examinou o elmo fatal; nem mesmo as remanescentes partes misturadas, que ainda sangravam, do jovem príncipe podiam desviar os olhos de Manfredo do prodígio à sua frente. (WALPOLE, 2010, p. 31)

A morte de Conrado, filho e herdeiro de Manfredo, estabelece o tom sombrio e sobrenatural que permeará a narrativa, tal como apontado no prefácio. A cena é sem dúvida impactante. O pai encontra o filho morto, aos pedaços, vítima do enorme elmo que caíra sobre ele. A reação dos personagens vai do horror ao deslumbramento: se, por um lado, os servos ficam comovidos e horrorizados pelo corpo em pedaços, por outro, Manfredo mostra-se estupefato pela visão do elmo gigante e pelo absurdo de uma morte que escapa a qualquer explicação racional.

As descrições das reações das personagens indicam aos leitores qual resposta emocional é adequada à leitura. Mas cabe aqui refletir por que, em um mundo repleto de horrores reais, os leitores se mostrariam ávidos também por horrores ficcionais? Essa questão, levantada pelo filósofo Noël Carroll (1999, p. 21) em seus estudos sobre as narrativas de horror, serve também para entender a popularidade das narrativas góticas. Para respondê-la é preciso lembrar que as ideias relacionadas à nossa finitude nos causam respostas físicas e psicológicas intensas. Diante de perigos reais, nossa racionalidade e nossas ações são abaladas ante ao primordial instinto de preservação.

Porém, uma vez expostos a experiências negativas por meios ficcionais – isto é, sem que haja perigo real – passamos para o domínio das experiências estéticas. Quando não corremos riscos, as emoções provocadas por situações de terror, horror e repulsa suscitam prazer estético no ato da leitura. Essa é a base do conceito de medo artístico (cf. FRANÇA, 2017c), na qual está calcada a literatura do medo, isto é, toda a narrativa arquitetada com o

objetivo de aterrorizar seu leitor, incluindo a literatura gótica. Esses efeitos estéticos de recepção são estudados não apenas por teóricos que procuram entender como a ficção é capaz de aterrorizar de forma tão intensa, mas também pelos próprios escritores que procuraram produzir esse efeito por meio de suas obras.

Responsável por alguns dos principais romances góticos do período setecentista, a britânica Ann Radcliffe tentou diferenciar os efeitos correlatos ao medo em *Do sobrenatural na literatura* (1826). Essa distinção entre terror e horror ajuda a compreender mais profundamente a produção de medo na literatura gótica:

Terror e horror são completamente opostos: aquele expande a alma e desperta as faculdades a um alto grau de vida; este contrai, congela e quase as aniquila. Compreendo que nem Shakespeare nem Milton, por meio de suas ficções, nem Mr. Burke, por meio de seu raciocínio, pareciam considerar o horror positivo como fonte do sublime, embora concordem que o terror é uma intensa fonte deste último. E onde está a grande diferença entre os dois, se não na incerteza e na obscuridade em relação ao mal que acompanham o terror? (RADCLIFFE, 2018, p. 82)

Por meio do excerto podemos depreender que, para Radcliffe, o terror está associado ao sublime burkiano, isto é, às sensações arrebatadoras suscitadas por experiências relacionadas ao desconhecido e à obscuridade. Em contrapartida, o horror, emoção suscitada por causas materiais, seria responsável por congelar e aniquilar as faculdades daqueles que o experimentariam. Partindo das considerações de Radcliffe, Dale Townshend (2016, p. 37-8) elabora o que seriam as características das narrativas de terror e das narrativas de horror: ligado ao sublime, o terror envolveria o arrebatamento do leitor por meio da descrição da grandiosidade, da vastidão e da potência da natureza, e, também, da apresentação de situações que envolvem mistério e obscuridade. Nas narrativas de terror, a possibilidade da existência de fantasmas é sugerida e as tramas são mais voltadas para os aspectos psicológicos das experiências de medo, isto é, geralmente lidam com mentes atormentadas. São comuns os enredos de suspense e mistério, e, muitas vezes, para atingir esse fim, não descrevem de modo detalhado as ameaças – pelo contrário, optam por ocultar do leitor os possíveis perigos, escondendo-os por debaixo de véus, tapeçarias, cortinas etc. Já o horror busca chocar o leitor em vez de arrebatá-lo; é uma literatura de estímulo a sensações, firmemente calcada no corpo, nas reações físicas, por isso, é repleta de lúridas descrições de violência e de impurezas, que produzem, conseqüentemente, efeitos de repulsa no ato da leitura. Há pouco ou nenhum espaço para sugestão, pois as monstruosidades provocam os efeitos de horror pelo vislumbre de sua feiura e/ou pelos atos transgressivos cometidos contra suas vítimas. Esses atos – abusos, estupros, mutilações e outras horríveis vilezas – são narrados de forma detalhada e explícita.

Os escritores góticos procuram suscitar tanto o terror quanto o horror por meio de suas narrativas. Tomando novamente *O Castelo de Otranto* como exemplo, não apenas as descrições macabras como também a da morte de Conrado servem ao propósito de suscitar horror. No romance, os eventos sobrenaturais são fontes de terror, como podemos observar pelo excerto a seguir, em que Manfredo é interceptado por um fantasma:

– Estou sonhando? – gritou Manfredo, tornando a si – ou todos os demônios se reuniram em legião contra mim? Fale, espectro infernal! Se é meu avô por que também conspira contra seu desgraçado descendente, que sofre tão profundamente por...

Antes que pudesse terminar a frase, o vulto suspirou novamente e fez sinal para que Manfredo o seguisse.

– Adiante! – exclamou Manfredo – hei de segui-lo até o fosso da perdição.

O espectro marchou pesada e solenemente até o fundo da galeria e entrou num aposento da ala direita. Manfredo acompanhava-o a pouca distância, cheio de ansiedade e horror, mas resolutivo. Mal o espectro transpôs a porta, esta foi fechada violentamente por uma mão invisível. (WALPOLE, 2010, p. 40)

Embora mostre-se resolutivo diante daquilo que procura minar seus planos malignos, Manfredo não deixa de sentir-se amedrontado. Como ele, acompanhamos o fantasma sem saber seus verdadeiros intentos. Nessa passagem, o elemento responsável por suscitar medo não é o caráter lúrido da monstruosidade, mas o possível perigo que ela representa para o príncipe.

Esse é apenas um dos espectros entre uma pleora de ocorrências sobrenaturais e absurdas que incluem aparições, presságios, imagens falantes e gigantes fantasmagóricos responsáveis por assombrar os habitantes do castelo ao longo da narrativa. A “história gótica” de Walpole se vale, portanto, de ambos os efeitos estéticos – ora do horror, ora do terror – como forma de conquistar a atenção de seu leitor.

No desfecho da obra, por exemplo, é narrado um filicídio. Em uma cena de teor melodramático, o vilão Manfredo assassina a sua própria filha:

Manfredo, que já estava com os ânimos inflamados, e a quem Isabela afastara de si, quando este lhe comunicara sua paixão com muita pouca reserva, não duvidava que a inquietude que ela tinha manifestado era ocasionada por sua impaciência em encontrar-se com Teodoro. Provocado por este pensamento e enfurecido com o pai do rapaz, ele correu secretamente para a grande igreja. Esgueirando-se imperceptivelmente pelas naves laterais, e guiado por um imperfeito raio de luar que brilhava através dos vitrais, avançou em direção ao túmulo de Afonso, para onde o dirigiam sussurros indistintos das pessoas que ele procurava. Os primeiros sons que ouviu foram:

– Mas, ai!, será que isso depende de mim? Manfredo nunca permitirá o nosso casamento.

– Não, isto irá impedi-lo! – gritou o tirano, sacando a sua adaga e enterrando-a por cima do ombro, no peito da pessoa que então exclamou:

– Ai de mim, fui ferida! – gritou Matilda, tombando. – Bom Deus, receba a minha alma!

- Bárbaro, monstro desumano! Que você fez? – gritou Teodoro lançando-se sobre ele e arrancando a adaga de suas mãos.
- Abaixo, abaixe esta mão ímpia – gritou Matilda – É meu pai! (WALPOLE, 2010, p. 143-4)

O horrível clímax de *Otranto* exemplifica a máxima para a qual Walpole chamou atenção no prefácio: “os pecados dos pais recaem sobre os filhos da terceira e quarta gerações” (WALPOLE, 2018, p. 66). São os filhos de Manfredo – Conrado e Matilda – que pagam com a vida pelas transgressões cometidas pelo pai. Ao apostar nesse sombrio epílogo, Walpole estabelece uma das principais características do Gótico literário, a ficcionalização dos vícios, dos tabus e das transgressões humanas:

A bondade, seja em termos morais, estéticos ou sociais, não se faz presente nos textos góticos. É o vício que lhe interessa: os protagonistas são egoístas ou maus; as tramas envolvem decadência ou crime. Seus efeitos, estéticos e sociais, são repletos de características negativas – não há beleza, nem demonstrações de harmonia ou proporção. Deformados, obscuros, feios, lúgubres e completamente avessos aos efeitos do amor, da afeição ou dos prazeres nobres, os textos góticos inscrevem a repulsa, o ódio, o medo, a aversão e o terror. (BOTTING, 2014, p. 2)<sup>15</sup>

No primeiro prefácio de *Otranto*, Walpole admite o terror como o principal elemento na arquitetura narrativa. O romance funciona, portanto, como um protótipo das convenções que tornariam o Gótico um “estilo de época” que dominou a literatura inglesa do século XVIII até as primeiras décadas do século XIX, assim descrito por David Punter (1996a, p. 1):

Quando se pensa a respeito do romance gótico, um conjunto de características vêm à mente de forma imediata: uma ênfase em retratar o aterrorizante, uma insistência em uma ambientação arcaica, um uso proeminente do sobrenatural, a presença de personagens altamente estereotipados e a tentativa de implantar e aperfeiçoar técnicas de suspense literário são as mais significativas.<sup>16</sup>

Embora narrativas que suscitavam terror e horror existissem antes do século XVIII, é com os romances góticos que elas passam a ser escritas, vendidas e promovidas no mercado literário como histórias arquitetadas para esse fim (cf. ALDANA REYES, 2016, p. 14). Esse vínculo persiste até os dias de hoje. Desde o seu surgimento até as suas realizações mais contemporâneas, é difícil nomear um escritor que não tenha usado os recursos góticos em sua

---

<sup>15</sup> No original: “Gothic texts are not good in moral, aesthetic or social terms. Their concern is with vice: protagonists are selfish or evil; adventures involve decadence or crime. Their effects, aesthetically and socially, are also replete with a range of negative features: not beautiful, they display no harmony or proportion. Ill-formed, obscure, ugly, gloomy and utterly antipathetic to effects of love, admiration or gentle delight, gothic texts register revulsion, abhorrence, fear, disgust and terror.”

<sup>16</sup> No original: “When thinking of the Gothic novel, a set of characteristics springs readily to mind: an emphasis on portraying the terrifying, a common insistence on archaic settings, a prominent use of the supernatural, the presence of highly stereotyped characters and the attempt to deploy and perfect techniques of literary suspense are the most significant.”

tentativa de produzir medo como efeito estético de recepção. Pode-se encontrar adeptos do Gótico literário nas mais diferentes épocas e de diferentes nacionalidades. Entre eles estão nomes conhecidos da literatura em língua inglesa, como o de Charles Dickens, Edgar Allan Poe, Henry James e William Faulkner; da literatura francesa, como Théophile Gautier, e até o próprio Marquês de Sade não se furtou a utilizar elementos góticos em seus romances. Grandes nomes da literatura brasileira, como José de Alencar, Monteiro Lobato e Guimarães Rosa também possuem exemplos de obras góticas<sup>17</sup>. Somam-se a eles um sem-número de escritores, e, principalmente, de escritoras que, embora não contemplados pelo cânone, podem ser conectados à longeva tradição do Gótico literário.

O que uniria um conjunto tão vasto de obras, publicadas em diferentes períodos, por escritores pertencentes às mais diversas literaturas nacionais? Como considerá-las uma única tradição? Para começar a responder essas perguntas é preciso ter em mente que o conteúdo dessa ficção provou ser o principal motivo de sua longevidade. Desde o Setecentos até a contemporaneidade, o Gótico permaneceu como uma tradição literária que se caracteriza por ficcionalizar experiências negativas. As convenções utilizadas nos primeiros momentos continuaram a ser exploradas por muitos outros escritores, que se adaptaram a elas e as renovaram. É possível, dessa forma, entender o Gótico menos como um estilo restrito a uma determinada época, e mais como uma poética que ofereceu a literatos e artistas em geral, os recursos necessários para retratar o lado mais sombrio da existência humana – nossos vícios, nossas transgressões e, principalmente, nossos medos.

Uma vez conhecendo a sua história, meu interesse recai, então, em um estudo mais formal das obras góticas: como elas são arquitetadas de modo a causar medo? Quais elementos formais estão ligados à capacidade dessa literatura em aterrorizar seus leitores? Concordo com Júlio França (2017b, p. 24-5) para quem o Gótico, sendo uma ficção extremamente convencional, apresenta determinados elementos narrativos recorrentes, dos quais podemos destacar três essenciais: i) o *locus horribilis*, ii) a personagem monstruosa, e iii) o retorno do passado. A seguir, falarei mais detalhadamente sobre cada um desses elementos. Pretendo não apenas apresentar o uso de tais características no contexto de origem do Gótico literário, mas, também, mostrar como elas foram empregadas em narrativas que procuravam retratar os anseios e medos humanos específicos dos últimos séculos.

---

<sup>17</sup> Graças a trabalhos como os de Alexander Meirelles Silva, Daniel Serravalle de Sá, Fernando Monteiro de Barros, Josalba Fabiana dos Santos, Júlio França, Maurício César Menon, bem como os de outros pesquisadores vinculados ao Estudos do Gótico (CNPq) tem sido possível demonstrar que a literatura brasileira estabeleceu um profícuo diálogo com a tradição gótica.

## 1.4 Características formais

### 1.4.1 Espaço narrativo

O espaço narrativo constitui-se como um dos principais elementos responsáveis pela produção de efeitos do medo na literatura gótica. Ele não é meramente um pano de fundo para a trama, pelo contrário, é arquitetado de modo a transmitir uma sensação de insegurança, de inquietude, e, dessa forma, intensificar os efeitos de terror e horror. Longe de se caracterizarem como o *locus amoenus* neoclássico – um ambiente sereno e convidativo que desperta emoções positivas –, os espaços narrativos da literatura gótica podem ser considerados *loci horribiles*. São cenários sombrios, decadentes, que dão indícios dos horrores que aconteceram ou que estão para acontecer no decorrer da narrativa. Nesse sentido, o *locus horribilis* está intrinsecamente ligado ao estilo gótico arquitetônico:

(...) a imaginação gótica, construída com arcos pontiagudos e com mosteiros em ruínas, foi então mobiliada com uma rica, decadente e esplendorosa variedade de *plots* e imagens: prisão e encarceramento, estupro e tortura, vingança e retaliação. Partes de corpos desmembrados, mortos que retornam, fantasmas, aniquilação e extinção. Foi dessa região infernal que emergiu um novo gênero de literatura. (GROOM, 2012, p. 35)<sup>18</sup>

Chamei atenção, anteriormente, para como a arquitetura medieval era tão lúgubre quanto magnificente. Ambas as características auxiliaram na construção de um cenário ideal, capaz de suscitar o efeito sublime por meio de histórias que ora se utilizavam dos terrores originados de fantasmagorias e assombrações, ora de violências e horrores inomináveis. Geograficamente afastados da civilização, os castelos figuravam como locais fora do alcance da lei e das autoridades institucionais, não havendo, portanto, nenhuma proteção contra os crimes e perseguições empreendidos em seus domínios.

Horace Walpole, por exemplo, utilizou como modelo para Otranto a sua própria residência, Strawberry Hill, construída como um *revival* da arquitetura medieval e repleta de antiguidades referentes ao passado britânico (cf. GROOM, 2012, p. 69-72). Na esteira de Walpole, outros escritores aproveitaram as grandes construções medievais como uma

---

<sup>18</sup> No original: “(...) the Gothic imagination, already built of pointed arches and crumbling cloisters, was furnished with a rich, if decaying, splendour of plot and imagery: of imprisonment and incarceration, rape and torture, revenge and retribution; of dismembered body parts, walking corpses, and spirits; of annihilation and extinction. From this infernal region would emerge a new genre of literature.”

ambientação sombria para as suas histórias, consolidando-as como os principais espaços narrativos do Gótico literário setecentista. Essa afirmação pode facilmente ser constatada pela recorrente presença de castelos e abadias nos títulos de romances góticos da época: *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789), de Ann Radcliffe; *Castle of Wolfenbach* (1793), de Eliza Parsons; *The Children of the Abbey* (1794), de Regina Maria Roche são apenas alguns dos muitos exemplos. Após os Setecentos, essa tendência se perpetuou em obras góticas que continuaram a ressaltar a importância do elemento espacial, como “A queda da casa de Usher” (1839), de Edgar Allan Poe, *A casa das sete torres* (1851), de Nathaniel Hawthorne, *A assombração da casa da colina* (1959) e *Sempre vivemos no castelo* (1962), de Shirley Jackson, e *Hell House: a casa infernal* (1971), de Richard Matheson.

Entre os títulos setecentistas, talvez aquele que apresente o exemplo mais notável desse *locus horribilis* específico seja *Os mistérios de Udolpho*, de Ann Radcliffe. No romance, Emily St Aubert, uma jovem inocente e virtuosa, torna-se órfã, e é obrigada a viver sob o domínio do vilão, o *signor* Montoni, esposo de sua tia. O *bandito* leva as duas para a sua propriedade, Udolpho, um castelo antigo, labiríntico e em ruínas. Distante de qualquer conhecido que possa interceder por ela, a segurança de Emily é constantemente ameaçada, ora por Montoni e seus comparsas, ora pelos fantasmas que imagina assombrarem o local. A primeira impressão de Emily ao se aproximar do *locus horribilis* é descrita no excerto a seguir, em que a mera visão de Udolpho é responsável por aterrorizá-la:

Emily contemplou o castelo que ela entendeu ser de Montoni com uma apreensão melancólica; pois, embora ele estivesse iluminado pelo sol poente, a grandeza gótica de seus traços e seus muros apodrecidos de pedras cinza, o tornavam um objeto sombrio e sublime. Conforme ela olhava, a luz desaparecia, em suas muralhas, deixando uma melancólica cor roxa, que se estendia ficando mais e mais escura, e a névoa fina escalava a montanha, enquanto as ameias acima ainda estavam tocadas com esplendor. Dessas também os raios logo sumiram e o edifício inteiro ficou investido na escuridão solene da noite. Silencioso, sozinho e sublime, ele parecia ser o soberano da cena e desafiar a todos que ousassem invadir o seu reino solitário. Conforme o crepúsculo se aprofundou, os aspectos dele se tornaram mais horríveis na escuridão, e Emily continuou a observar até que apenas as suas torres aglomeradas eram vistas se erguendo sobre os topos das florestas, embaixo cujas sombras escuras as carruagens escuras começaram a subir logo em seguida. (RADCLIFFE, 2015b, p. 215)

A magnificência do castelo provoca, a um só tempo, deslumbramento e terror. Sua personificação contribui para caracterizá-lo como um local pouco convidativo: ele se assemelha a um soberano solitário que parece desafiar aqueles que se aproximam de seus domínios. A figura de linguagem confere a Udolpho a aparência de muitos vilões góticos, ou antes, faz dele imagem e semelhança do próprio Montoni. O castelo é um reminiscente de um outro tempo, uma época bárbara, em que os tiranos governavam de forma absoluta e cruel

sobre os seus territórios e sobre as pessoas. Tal como ele, também Montoni parece desajustado em seu tempo, uma figura cuja tirania é anacrônica no mundo moderno. Essa associação metonímica entre o *locus* e o personagem é bastante comum nas narrativas góticas e, não raro, o primeiro reflete o *status* do segundo. A estreita relação entre ambas as categorias narrativas ajuda a intensificar a ameaça que Montoni e Udolpho, a um só tempo, representam para as personagens: tanto o *locus horribilis* quanto o seu proprietário são hostis e ameaçadores.

Muito embora Emily ainda não imaginasse os apuros pelos quais passaria encarcerada na decadente construção gótica, ela pressente de imediato que ali jamais estará segura. O local passa a inspirar um medo ainda mais arrebatador à medida que a protagonista é exposta a possíveis ocorrências sobrenaturais nos quartos e nos corredores labirínticos de Udolpho, onde abundam histórias de assombrações, incluindo a lenda de que a antiga dona do castelo, Lady Laurentini – possivelmente uma vítima de Montoni – vagaria como fantasma por aquela que uma vez fora sua propriedade.

Na literatura brasileira, a obra de José de Alencar oferece bons exemplos de construções magnificentes, em ruínas, que muito se assemelham a castelos como os de Udolpho. Em “A alma do lázaro”, narrativa do livro *Alfarrábios* (1873) ambientada em uma sombria Olinda dos tempos coloniais, o convento do Carmo destaca-se como uma construção grandiosa, deformada pelo tempo – uma reminiscência do passado, como podemos notar pela sua descrição:

De ordinário ia sentar-me no adro desse convento do Carmo, esqueleto de pedra, cuja ossada gigante o tempo ainda não tinha arruinado.

(...)

O silêncio que pesava sobre aquela solidão era apenas interrompido pelo esvoaçar dalguma ave noturna no âmbito do claustro, pelo estalido das fendas que se abriam nos muros, e pelo atrito das escoras soltas das velhas paredes (ALENCAR, 1965, p. 97).

[os raios da lua] esbatendo-se nas pedras do átrio, enfiando pelas largas frestas, e debuxando nos claros sombras esguias, criavam mil formas incertas e vacilantes.

Era por momentos como um vasto lençol que amortalhava as ruínas do antigo edifício; logo depois afiguravam-se vultos de carmelitas cobertos da alva estamena, a percorrer o claustro solitário, e a murmurar as sagradas litanias. Alguma vez parecia-me ver passar diante de meus olhos uma dessas lâminas, de que a imaginação popular em outras eras povoou os templos abandonados. (p. 97-8)

O antigo convento é descrito por meio de expressões que remontam à morbidez – um “esqueleto de pedra”, uma “ossada gigante”. A vastidão e a decrepitude do edifício, somadas ao silêncio, à solidão e à obscuridade do local auxiliam na criação de uma atmosfera aterrorizante. Não por acaso, para os habitantes do local o convento é assombrado, e o próprio

narrador-personagem, impressionado, admite imaginar vultos no templo arruinado. Essa impressão se transforma em terror quando um estranho se aproxima do antigo convento, e o personagem recua, temendo estar diante de algo sobrenatural.

Outros *loci horribiles* podem ser encontrados em diferentes romances alencarianos, como *As minas de prata* (1865-6), *O tronco do ipê* (1871), *Til* (1872) e *Encarnação* (1877). Também naquela que é uma de suas obras mais importantes, *O Guarani* (1857), a casa de D. Antônio de Mariz funciona de modo semelhante a um castelo gótico. Localizada no interior de um Brasil ainda sem marcas de civilização, em um lugar “deserto e inculto”, o solar fora construído sobre uma eminência e é cercado pela mata. Sua grandiosidade e imponência são descritas no excerto abaixo, em que é realizada uma prece para os habitantes do local:

A tarde ia morrendo. O sol declinava no horizonte e deitava-se sobre as grandes florestas, que iluminava com os seus últimos raios. A luz frouxa e suave do ocaso, deslizando pela verde alcatifa, enrolava-se como ondas de ouro e de púrpura sobre a folhagem das árvores. (...) Um concerto de notas graves saudava o pôr-do-sol, e confundia-se com o rumor da cascata, que parecia quebrar a aspereza de sua queda, e ceder à doce influência da tarde. Era a Ave-Maria. Como é solene e grave no meio das nossas matas a hora misteriosa do crepúsculo, em que a natureza se ajoelha aos pés do Criador para murmurar a prece da noite! Essas grandes sombras das árvores que se estendem pela planície; essas gradações infinitas da luz pelas quebradas da montanha; esses raios perdidos, que, esvazando-se pelo rendado da folhagem, vão brincar um momento sobre a areia; tudo respira uma poesia imensa que enche a alma. (...) A brisa, roçando as grimpas da floresta, traz um débil sussurro, que parece o último eco dos rumores do dia, ou o derradeiro suspiro da tarde que morre. Todas as pessoas reunidas na esplanada sentiam mais ou menos a impressão poderosa desta hora solene, e cediam involuntariamente a esse sentimento vago, que não é bem tristeza, mas respeito misturado de um certo temor. (ALENCAR, 2014, p. 97-8)

Na cena de *Udolpho* anteriormente citada e neste trecho de *O Guarani* é curioso notar que as luzes crepusculares dão lugar às trevas noturnas. No primeiro, isso ocorre enquanto a personagem se aproxima do castelo, e, de forma quase cinematográfica, transformam *Udolpho* em algo ainda mais misterioso. Já no segundo, a conjunção entre o crepúsculo e a hora do ângelus inspira uma forte impressão de temor religioso. É perceptível o apuro com que Radcliffe e Alencar procuram, dessa forma, suscitar o sublime seguindo as ideias apresentadas por Edmund Burke. A escritora britânica tinha conhecimento das teorias burkianas e compreendia o potencial do terror sublime. Já o escritor brasileiro encontrou nesse efeito e em uma linguagem hiperbólica o necessário para as aspirações épicas de sua trama e para provocar o efeito do assombro (cf. SÁ, 2010, p. 106; BELLAS, 2017, p. 91-2). A arquitetura dos espaços narrativos de ambos os escritores confirma que as reflexões estéticas do pensador irlandês se tornaram uma ferramenta frequentemente utilizada pelos escritores góticos para obter os efeitos estéticos de recepção pretendidos pelas suas narrativas.

Burke fez do terror o centro de sua teoria estética. Nela, são as emoções de teor negativo que são pensadas como condições do efeito sublime. O medo e as emoções correlatas passam a ser a resposta emocional privilegiada pelos escritores na arquitetura de suas obras – afinal, o sublime seria a emoção mais intensa capaz de ser suscitada pela ficção:

Tudo o que seja de algum capaz de incitar ideias de dor e perigo, ou seja, tudo o que seja de algum modo terrível, ou que seja relacionado a objetos terríveis, ou que opere de modo análogo ao terror, é uma fonte do sublime; ou seja, é capaz de produzir a emoção mais intensa que a mente é capaz de sentir. (BURKE, 2018, p. 56)

O sublime seria capaz de nos despojar de nosso raciocínio, arrebatando-nos de modo irresistível. Seu grau mais elevado é o assombro, e este seria produzido por tudo o que é grandioso na natureza (cf. BURKE, 2018, p. 58). Nestes termos, a contemplação de objetos magníficos, vastos e desproporcionais seria capaz de deslumbrar tanto quanto de aterrorizar. A reação de Emily a Udolpho é, portanto, um exemplo de resposta emocional suscitada pela sublimidade: diante de tamanha imponência a personagem é arrebatada pela visão do sombrio castelo.

Burke elenca outros elementos responsáveis por esse efeito estético: a obscuridade, por exemplo, intensifica os efeitos do medo. Por esse motivo, o ambiente noturno é frequentemente utilizado na caracterização dos *loci horribiles*. A privação da luz, bem como outras privações – o vazio, a solidão e o silêncio –, seriam responsáveis por transmitir uma sensação de desamparo. Afinal, o que é escuro, incerto, e possui dimensões confusas ou mesmo imperceptíveis, pode, com mais facilidade, causar temor e insegurança.

Somam-se a esses elementos uma natureza selvagem e incontrolável e os grandes fenômenos naturais – tempestades, relâmpagos e trovões – que provocariam um sentimento aterrador ao ressaltarem a pequenez e a impotência do ser humano (cf. BURKE, 2018, p. 59). Essa concepção sublime da natureza será também largamente explorada pelos escritores góticos, que utilizam como cenários de suas narrativas florestas densas, campos vastos e ermos, regiões montanhosas ou o mar revolto. Em *A Sicilian romance*, por exemplo, Radcliffe se vale mais uma vez do efeito sublime ao fazer sua frágil heroína, Julia Mazzini, enfrentar em alto mar uma tempestade de proporções cataclísmicas:

A tempestade veio e o capitão gritou, em vão, por ancoragem: era alto mar, e o navio balançou furiosamente com o vento. A escuridão era interrompida apenas em intervalos pela vasta extensão de vívidos relâmpagos, que estremeciam nas ondas do mar, e, revelando o horrível arquejo das ondas, serviam para tornar a escuridão que se seguia ainda mais medonha. (...) O trovão, que, acima, rompia em choques tremendos; abaixo, o alto rugido das ondas, os gritos dos marinheiros, e os súbitos estalos e rangidos do navio conspiraram para aumentar a tremenda sublimidade da

cena (...). O terror, a náusea e a fadiga haviam subjugado a força e o ânimo de Julia. (RADCLIFFE, 2015a, p. 163-4)<sup>19</sup>

Amedrontada e exausta, Julia desmaia. Além da descrição minuciosa da tempestade e da fúria do mar, a reação da personagem é um indicativo de que se está diante de uma cena sublime: a situação de extremo perigo é narrada de modo a despojar a capacidade de ação e de raciocínio de Julia e dos demais personagens, tomados de terror pela potência dos relâmpagos, trovões e pela tormenta cuja força parece capaz de destruir o navio.

Na literatura brasileira não faltam exemplos desse sublime originado pela natureza tropical. As florestas, os acidentes geográficos, o sertão brasileiro – todos esses espaços são utilizados como cenários ameaçadores nas obras de muitos dos nossos escritores. Uma cena bastante semelhante à do romance radcliffiano pode ser encontrada, por exemplo, na narrativa de *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luísa de Azevedo Castro, em que uma terrível tempestade é enfrentada pelos personagens em alto-mar:

A tempestade cada vez ia mais avizinhandose com terríveis ameaças, agudos sons do trovão se ouviram como um gemido medonho no infinito, como um pavoroso aceno do furacão prestes a desabar.

A donzela estremeceu (...).

De repente um relâmpago abriu as nuvens mesmo sobre suas cabeças, e um raio veio cair não longe da canoa; foi o sinal para a tempestade cair com furor. Ah! Que medonho temporal foi o dessa noite! Os *antigos* lembravam-se dele ainda estremecendo!

(...)

Os trovões lutavam nos ares; o estampido horrível que faziam era reproduzido pavorosamente nas entranhas do mar; os relâmpagos se sucediam com rapidez e iluminavam esta cena de horror com uma luz esverdeada. A moça aterrada olhava em silêncio tudo isto, julgava que a natureza ia entrar nas trevas de onde Deus a tinha tirado. (CASTRO, 2008, p. 99-100)

A tempestade é lembrada como um acontecimento tão medonho que a mera recordação dela é capaz de causar terror. A reação da heroína também corrobora tal assertiva: ela estremece diante do perigo representado pelo poder do temporal, afinal, os sons assustadores dos trovões, os ameaçadores relâmpagos e a fúria do mar revoltado intensificam o perigo suscitado por essa catástrofe natural.

No século XIX, conforme a literatura gótica passou a retratar um passado menos

---

<sup>19</sup> No original: “The evening shut in suddenly; the rising wind, the heavy clouds that loaded the atmosphere, and the thunder which murmured afar off terrified Julia, and threatened a violent storm. The tempest came on, and the captain vainly sounded for anchorage: it was deep sea, and the vessel drove furiously before the wind. The darkness was interrupted only at intervals, by the broad expanse of vivid lightnings, which quivered upon the waters, and disclosing the horrible gaspings of the waves, served to render the succeeding darkness more awful. (...) The thunder, which burst in tremendous crashes above, the loud roar of the waves below, the noise of the sailors, and the sudden cracks and groanings of the vessel conspired to heighten the tremendous sublimity of the scene (...).  
Terror, sickness, and fatigue had subdued the strength and spirits of Julia.”

remoto e cada vez mais próximo do presente, os castelos e as igrejas em ruínas, as florestas e os mares bravios gradativamente foram substituídos por outros *loci horribiles*. Atento a essa transição, Fred Botting (1996, p. 113) afirma que “a maquinaria gótica do século XVIII e as selvagens paisagens do individualismo romântico deram lugar a terrores e horrores muito mais familiares, estranhas perturbações nas fronteiras entre o que está dentro e o que está fora, entre realidade e alucinação, propriedade e corrupção, materialismo e espiritualismo”<sup>20</sup>. Nessa transição, o ambiente doméstico e o ambiente urbano se consolidaram como os principais cenários adequados aos medos surgidos no período.

No que diz respeito ao primeiro *locus*, as casas e as mansões de antigas famílias funcionam de modo análogo aos castelos góticos da literatura setecentista: “representando a um só tempo a casa e a linhagem familiar, tornou-se o local onde medos e ansiedades [do passado] retornavam ao presente” (p. 3)<sup>21</sup>. No solar dos Usher, em Thornfield Hall, em Bly, ou em outras famosas mansões assombradas da literatura oitocentista, as ameaças fantasmagóricas demonstram o seu potencial aterrorizante, encobrindo, às vezes, horríveis segredos de família revelados apenas no desfecho das narrativas. Típicas “histórias de fantasmas” proliferaram em revistas como a *New Monthly* e a *Blackwood*, ou, então, em antologias de contos publicadas por Charles Dickens, Elizabeth Gaskell, M. R. James, Vernon Lee e Amelia Edwards, entre muitos outros escritores e escritoras do período. Somam-se a essas histórias muitas outras que exploravam horrores mais materiais do que sobrenaturais, tais como problemas familiares, crimes domésticos, questões pecuniárias, fraudes etc. Essa será, em verdade, a tendência do período: a despeito das histórias de fantasmas, as narrativas góticas passaram a explorar cada vez mais causas humanas na produção dos efeitos do medo (cf. BIRKHEAD, 1921, p. 194).

Royce Mahawatte (2016, p. 82) entende esse movimento de transformação como uma secularização do Gótico literário. O embate entre superstição e razão, e as dificuldades de se controlar as emoções, privilegiando a racionalidade em detrimento dos instintos – questões que estavam no cerne de narrativas como as de Radcliffe e de Lewis –, já haviam sido explorados à exaustão. A religião passara a dividir o seu *status* de discurso da verdade com a ciência, as pseudociências e a medicina, e, por conta disso, as narrativas passaram a ficcionalizar medos mais vinculados a questões cotidianas.

---

<sup>20</sup> No original: “Eighteenth-century Gothic machinery and the wild landscapes of Romantic individualism give way to terrors and horrors that are much closer to home, uncanny disruptions of the boundaries between inside and outside, reality and delusion, propriety and corruption, materialism and spirituality.”

<sup>21</sup> No original: “In later fiction, the castle gradually gave away to the old house: as both building and family line, it became the site where fears and anxieties returned to the present.”

Para ilustrar esse momento de transição do Gótico literário, é possível evocar, aqui, o escritor Henry James (*apud* BOTTING, 1996, p. 115), que admitia serem mais interessantes – e terríveis – as estranhezas que se encontram mais “próximas de casa”<sup>22</sup>. Conhecido por seus romances realistas, James nos legou uma das histórias mais ambíguas e afinadas às tendências do Gótico do século XIX. Em *Outra volta do parafuso* (1898), os supostos eventos sobrenaturais entram em conflito com os acontecimentos reais narrados em primeira pessoa, fazendo com que o leitor ora duvide da veracidade das fantasmagorias, ora desconfie das palavras e das ações de quem as vê. O sobrenatural aparece não mais como uma superstição de tempos passados, e sim como um contraponto à sanidade da personagem principal.

Nesse sentido, *Outra volta do parafuso* explora os perigos do isolamento e sua relação com a paranoia, um tema que, sem sombra de dúvida, é caro aos escritores da tradição gótica. Ao desenvolver essa temática em seu romance, Henry James conferiu à casa mal-assombrada uma característica que será bastante explorada pela literatura posterior: a ligação entre esse *locus* e a degradação psicológica de seus habitantes. Essa ligação é reconhecida por David Punter (1996b, p. 24), que ressalta como “a ficção gótica gradativamente começara a sugerir que o caos e os distúrbios antes localizados principalmente em forças externas, tais como o vampiro e o monstro, eram, em verdade, produzidos dentro da mente humana”<sup>23</sup>.

O enredo dessa obra, a princípio, parece bastante mezinho: uma jovem assume a função de preceptora de um casal de crianças órfãs e abastadas, Miles e Flora, que moram em Bly, uma propriedade antiga, afastada da cidade:

Era uma casa grande, feia, antiga, mas confortável, que conservava restos de uma construção ainda mais antiga, em parte substituídos, em parte utilizados, na qual eu tinha a impressão de que estávamos quase tão perdidos como um punhado de passageiros num grande navio à deriva. Um navio em que eu estivesse, estranhamente, manejando o leme! (JAMES, 2010, p. 26)

A comparação da casa com um navio à deriva faz com que pensemos em um ambiente doméstico que parece distante e deslocado do mundo exterior. Os habitantes de Bly encontram-se sozinhos e alienados, separados de qualquer interferência – ou ajuda – externa, condições que se assemelham às de Emily em *Udolpho*. Embora de início a preceptora descreva a casa como um castelo típico de um romance, semelhante aos dos contos de fadas (cf. JAMES, 2010, p. 26), o que há de idílico em Bly torna-se hediondo quando a personagem

<sup>22</sup> No original: “more interesting and terrible, were the strangeness closer to home.”

<sup>23</sup> No original: “Gothic fiction increasingly began to suggest that the chaos and disruption previously located mainly in such external forces as vampire or monster (qq.v.) was actually produced within the mind of the human subject.”

passa a acreditar que as crianças estão em perigo, ameaçadas pelas assombrações de dois antigos empregados da casa: srta. Jessel e Peter Quint. Como somente ela enxerga as manifestações sobrenaturais, a narrativa põe em dúvida a existência dos fantasmas – que jamais será confirmada ou negada na narração.

A mansão de Bly funciona, portanto, como um típico *locus horribilis* da tradição gótica. A ligação com os romances góticos setecentistas é reconhecida na própria narrativa, quando a preceptora se questiona se “[h]avia em Bly um ‘segredo’ – um mistério de Udolfo (*sic*)” (JAMES, 2010, p. 41). A impressão de que a antiga propriedade seria um lugar assombrado parece se confirmar à medida que a preceptora passa a avistar os fantasmas dos antigos empregados. Nessas ocasiões, Bly adquire um aspecto sombrio e se torna um local tão assustador quanto a propriedade de Montoni. Para confirmar essa proposição, destaco a cena em que a preceptora, distraída em sua leitura, pressente, de súbito, um elemento estranho na casa:

Devido a um movimento brusco, a vela apagou-se, e percebi, pela janela desprovida de cortina, que a plúmbea claridade do dia nascente a tornava desnecessária. Sem ela, um instante depois, vi que havia alguém na escada. Refiro-me a momentos sucessivos, mas bastou um lapso de segundos para que eu me preparasse para um terceiro encontro com Quint. A aparição havia alcançado o patamar existente no meio da escada, achando-se, portanto, no lugar mais próximo à janela, quando, ao ver-me, se deteve e me fitou exatamente como havia feito da torre e do jardim. Conhecia-me tão bem como eu o conhecia – e, assim, na fria e imprecisa claridade matinal, entre o alto resplendor da janela e o brilho, embaixo, das escadas enceradas, de carvalho, encaramo-nos com mútua intensidade. Nessa ocasião, ele era, por completo, uma presença viva, detestável e perigosa. (JAMES, 2010, p. 85)

A reação da preceptora ao fantasma de Peter Quint é de estupefação. Se ela admite que conseguira controlar o medo diante da manifestação sobrenatural – ainda que por um breve momento –, confessa, a seguir, ter sido tomada de terror. Para ela, o que se sobressai é um incômodo e desconfortável silêncio em meio à escuridão de um dia ainda por nascer:

Era o silêncio mortal de nosso longo olhar, de tão curta distância, que dava àquele horror, enorme, a sua única nota sobrenatural. Se eu, num tal lugar, houvesse deparado com um assassino, teria podido, ao menos, falar-lhe. Na vida, alguma coisa teria ocorrido entre nós; se não ocorresse, algum de nós teria feito um movimento, ao menos. O instante se prolongou a tal ponto que pouco faltou para que eu começasse a duvidar se estava viva ou não. (p. 86)

Após esse episódio, a obsessão da preceptora por descobrir os segredos de Bly e proteger as crianças da má influência das fantasmagorias faz com que ela ronde pela casa, à noite, à procura de pistas ou resoluções para o mistério. Ela não obtém nenhum resultado, mas, em contrapartida, seu comportamento se torna cada vez mais paranoico.

A casa velha e isolada apresenta as condições ideais para que uma jovem preceptora

seja tomada pelo medo, pela obsessão e por alucinações, negligenciando, assim, suas verdadeiras funções e cometendo os crimes narrados ao final do romance. Sua insistência em acreditar nas assombrações faz com que tome medidas desesperadas em prol de proteger as crianças. Como resultado, Flora fica gravemente doente e é afastada da casa; já Miles morre nos braços da preceptora, que, convencida do conluio entre a criança e Peter Quint, pretende salvá-lo da influência maligna a qualquer custo. O mal cometido contra esses dois personagens em extrema situação de vulnerabilidade parece apontar para o fato de que os fantasmas dessas histórias são ameaças menores se comparados às ações humanas.

Mas não só a reclusão é perigosa. A exposição excessiva a milhares – milhões – de indivíduos desconhecidos também nos torna vulneráveis. Chamei atenção, anteriormente, para outro *locus horribilis* que passou a integrar as obras góticas oitocentistas: o ambiente urbano. Com a industrialização; a implementação de novos meios de transportes; o aumento da migração e da expansão de fronteiras que contribuíram para o significativo aumento populacional e um fluxo mais intenso de pessoas, a cidade moderna se tornou rapidamente “um ambiente hostil, marcado pela ideia ameaçadora de uma multidão de desconhecidos” (SASSE, 2017, p. 180). Como consequência, os cidadãos passaram a viver em estado de constante angústia – afinal, em um ambiente povoado por estranhos, qualquer indivíduo pode ser uma ameaça ao bem-estar e à segurança.

A modernização e a expansão das cidades agravaram uma série de mazelas sociais, tais como a miséria, a desigualdade, a fome, as epidemias e o crime. Sombrio, industrializado, sujo, o ambiente urbano tornou-se um lugar horrível e perigoso, e por isso mesmo foi descrito, na ficção, com os recursos típicos da poética gótica. Em cidades labirínticas, de ruas estreitas, onde a miséria está amalgamada às doenças e à morte, as transgressões de todo tipo são onipresentes: é quase impossível manter a virtude ou escapar do crime. Nesses espaços góticos urbanos, não há necessidade para o terror sobrenatural, uma vez que são os crimes brutais e chocantes os responsáveis por suscitar medo. Em obras como *The Mysteries of London* (1845), de G. W. M. Reynolds, ou nos romances de Charles Dickens, por exemplo, os horrores são provenientes do sistema social, e revelam, por meio da ficcionalização dos crimes mais brutais, o quão sórdido é o mundo em que vivemos (cf. PUNTER, 1996a, p. 191).

Os efeitos do medo gerados pelo ambiente urbano decadente estão presentes também na literatura brasileira, e um dos escritores que melhor utilizaram a poética gótica para retratar ficcionalmente os perigos das nossas cidades foi o carioca João do Rio (cf. SASSE, 2017, p. 194). Podemos tomar como exemplo um trecho do conto “Dentro da noite” (1910), em que Rodolfo Queiroz – um predador noturno cuja parafilia é espetar com uma agulha os braços de

mulheres – vaga pela cidade à procura de vítimas. O espaço narrativo é um trem noturno onde o personagem vilanesco está prestes a cometer mais uma infâmia:

Saiu, hesitou um instante. De novo os apitos trilaram. O trem teve um arranco. O rapaz apertou a cabeça com as duas mãos como se quisesse reter um irresistível impulso. Houve um silvo. A enorme massa resfolegando rangeu por sobre os trilhos. O rapaz olhou para os lados, consultou a botoeira, correu para o vagão onde desaparecera a menina loura. Logo o comboio partiu. O homem gordo recolheu a sua curiosidade, mais pálido, fazendo subir a vidraça da janela. Depois estendeu-se na banquetta. Eu estava incapaz de erguer-me, imaginando ouvir a cada instante um grito doloroso no outro vagão, em que estava a menina loura. Mas o comboio rasgara a treva com outro silvo, cavalgando os trilhos vertiginosamente. Através das vidraças molhadas viam-se numa correria fantástica as luzes das casas ainda abertas, as sebes empapadas d'água sob a chuva torrencial. E à frente, no alto da locomotiva, como o rebate do desespero, o enorme sino reboava, acordando a noite, enchendo a treva de um clamor de desgraça e de delírio. (RIO, 2002, p. 24-25)

As trevas e a chuva criam uma atmosfera de insegurança no trem, o que ajuda a intensificar a ação do inveterado predador: aqueles que conhecem Rodolfo esperam, a qualquer momento, ouvir os gritos de uma nova vítima. Assim, o que torna o ambiente um *locus horribilis* é sobretudo a sensação de angústia suscitada pela inescrutabilidade do perigo.

De fato, a angústia é uma das emoções suscitadas com frequência pelos *loci horribiles* na passagem do século XIX para o século XX. Embora se assemelhe ao medo, ela é mais intensa por conta de seu caráter ubíquo: “é a resposta a uma ameaça indefinida; o perigo não está em nenhum lugar em particular, e, ainda assim, está em todo lugar” (ASMA, 2009, p. 185-6)<sup>24</sup>. Enquanto o medo é proveniente de uma pessoa, um local ou então surge em um momento específico, a angústia é um reconhecimento contínuo de nossa fragilidade e vulnerabilidade diante de perigos onipresentes e inomináveis.

Essa emoção é frequentemente explorada na literatura do século XX, em que as situações de terror e horror são ambientadas em locais cada vez mais ordinários (cf. MAHAWATTE, 2016, p. 90), como as ruas, as casas, os hotéis, as escolas, os sanatórios, os hospitais etc. Por mais comuns que possam parecer, todos esses *loci* são passíveis de se tornarem *horribiles* porque os perigos passaram a fazer parte de nosso dia a dia de tal forma que parecem onipresentes. A origem da angústia é, portanto, saber que nenhum lugar é seguro o bastante – vivemos em constante ameaça.

Em *O bebê de Rosemary* (1967), de Ira Levin, por exemplo, a trama se desenvolve em uma cidade grande, New York, que nada tem de especialmente lúgubre. O apartamento de Rose e Guy, que serve de cenário para o romance, é bem localizado, em um edifício bastante conhecido e habitado por pessoas, ao menos aparentemente, comuns – inclusive aqueles que

<sup>24</sup> No original: “(...) angst is the response to an indefinite threat; the danger is nowhere in particular and yet everywhere.”

farão mal à protagonista.

Embora não se diferencie, em um primeiro momento, de nenhum outro edifício residencial novaiorquino, a narrativa confere ao edifício Bramford uma caracterização gótica: sua fachada se destaca por possuir elementos grotescos, “Aquelas gárgulas, aquelas figuras estranhíssimas subindo e descendo pelas janelas” (LEVIN, 2014, p. 16). Essa arquitetura, típica de construções antigas, é combinada com um interior semiarruinado, com sinais de decadência: “o papel de parede esfregado em alguns pontos, o carpete remendado num tom de verde mais claro e uma luminária com a lâmpada apagada” (p. 10). Em suma, o prédio é descrito como charmoso, mas não deixa de ser assustador: “O Bramford, velho, sombrio e pesadão, é um labirinto de apartamentos de pé-direito alto muito valorizado devido a suas lareiras e filigranas em estilo vitoriano” (p. 7).

A caracterização do prédio como um *locus horribilis* ganha mais força quando Rose e Guy decidem alugá-lo, pois o casal toma conhecimento de quem eram os antigos moradores e dos estranhos fatos ocorridos no local. No passado, o edifício possuía uma péssima reputação, e abrigara canibais e satanistas, além de ter sido o cenário de bacanais e de incontáveis casos de suicídio. Até mesmo um bebê recém-nascido fora encontrado em uma de suas lixeiras. As tragédias e os crimes cometidos por “psicopatas e tarados” legaram ao edifício a fama de um lugar maligno e a alcunha de “*Black Bramford*” (p. 19). Como muitas vezes ocorre no Gótico literário, lendas e superstições ajudam a intensificar a sensação de insegurança proporcionada por um *locus horribilis*.

A protagonista, porém, mostra-se cética quanto à reputação do edifício e se muda com o marido para o novo apartamento. A partir daí, sua felicidade conjugal se mescla a constantes momentos de angústia:

A única hora em que Rosemary se lembrava dos temores de Hutch, que a deixavam meio inquieta, era quando tinha de descer para a lavanderia, o que fazia mais ou menos a cada quatro dias. O elevador de serviço já causava arrepios – pequeno, sem ascensorista, sempre balançando e rangendo – e o porão era uma área coberta por lajotas de um branco encardido em que se ouviam passos ao longe e o som surdo de portas batendo, e onde carcaças de geladeiras velhas se enfileiravam contra a parede sob a luz direta das lâmpadas.

Foi aqui, lembrou-se Rosemary, que encontraram um bebê morto envolto em jornal não fazia muito tempo. De quem seria? E como havia morrido? Quem o havia encontrado? A pessoa que o abandonara foi presa e punida? (LEVIN, 2014, p. 27)

Os locais mais corriqueiros do edifício são os que suscitam mais medo. O elevador de serviço é assustador: funciona de modo precário e não parece seguro para os moradores; já o sinistro porão, cujos sinais de decrepitude são evidentes, é descrito com um toque sobrenatural por conta das correntes de ar misteriosas, dos ruídos insólitos e da comparação

das velhas geladeiras com fantasmas. Tais descrições reforçam a construção narrativa do Bramford como um local mal-assombrado ou maligno. Nem mesmo o apreço de Rose pelo antiquado charme do edifício a impede de sentir-se angustiada ao vagar sozinha por seus cantos mais sombrios.

Soma-se a isso o fato de que toda noite Rose é atormentada por uma cantoria monótona e misteriosa vinda do apartamento vizinho. Se isolados esses detalhes podem parecer triviais, quando reunidos eles despertam uma sensação crescente de desconfiança, responsável por fazer com que a personagem jamais se sinta segura em sua própria casa. Em verdade, Rose jamais desfruta do bem-estar de um lar, nem da sensação de proteção que o espaço doméstico deveria transmitir. Ao longo da narrativa, seu apartamento é constantemente invadido pelo casal Castevet e pelos amigos destes. Agindo de modo inconveniente, mas sempre aparentando ter bom coração, os vizinhos vão aos poucos tomando controle sobre a vida de Rosemary – e sobre a sua gravidez.

Embora pressinta que algo ruim está para acontecer a ela e ao seu bebê, Rose não possui informações o suficiente para determinar de qual mal ela está sendo vítima. Afinal, as muitas ocorrências estranhas estão diluídas nos acontecimentos mais ordinários do dia a dia: a ida à lavanderia, a relação com o esposo, a constante presença dos vizinhos em sua casa, etc. Porém, aos poucos os efeitos maléficos são notados em seu próprio aspecto físico e em seus hábitos: apesar de grávida, Rose emagrece visivelmente; passa a devorar carne quase crua; ganha olheiras fundas e, vítima de uma dor constante, parece sempre fraca e cansada. Em determinado momento da narrativa, comparam-na com a vítima de um vampiro e com um sobrevivente de um campo de concentração, por conta de sua aparência cadavérica, apática e assustadora (cf. LEVIN, 2014, p. 113; p. 140).

O melancólico Bramford, com suas antigas lendas, tragédias e crimes, com os frequentes e constantes distúrbios, torna-se um cenário propício à degradação mental de Rosemary. A sensação de insegurança e medo evolui rapidamente para uma paranoia que faz Rose desconfiar dos vizinhos, do médico e mesmo do marido. É somente ao final da narrativa que as suspeitas se confirmam: sem poder contar com a ajuda de ninguém, ela é capturada, drogada e mantida em cativeiro em seu próprio apartamento, sob a vigilância do casal Castevet e de outros integrantes de um culto que escolheram Rose para parir o filho de Satã.

*O bebê de Rosemary* evidencia as diferenças em relação aos *loci horribiles* da literatura gótica anterior: muito embora a poética gótica seja utilizada para intensificar a sensação de insegurança que sentimos no dia a dia, o espaço narrativo pouco se distingue da New York real de meados do século XX. Toda a trama se desenvolve em meio a uma cidade

populosa e movimentada, e, ainda que ninguém se dê conta, Rosemary torna-se vítima de horríveis crimes na sua própria residência. Ela não sofre apenas abusos psicológicos, mas também perde, gradativamente, o controle sobre si mesma e sobre sua gestação (cf. MURPHY, 2016, p. 144).

Em *Boca do Inferno* (1957), o escritor brasileiro Otto Lara Resende apresenta contos bastante afinados com as tendências do Gótico novecentista. As narrativas dessa obra são ambientadas no interior, e exploram situações cotidianas que culminam em atos sórdidos e cruéis. As crianças são os principais protagonistas: ora são vítimas, ora são as perpetradoras de abusos, espancamentos, estupro, assassinatos, entre outras horríveis transgressões. Por conta disso, o livro foi motivo de escândalo à época de sua publicação, causando mal-estar no meio literário (cf. MASSI, 2014, p. 133-4; 144).

Entre os contos do livro está “Três pares de patins”, cuja ambientação é bastante corriqueira: a trama se passa na igreja local, cujo pátio é utilizado pelas crianças da vizinhança como pista de patinação. Mais ao fundo fica um cemitério, para onde Bentinho, sua irmã Débora e Francisco se esgueiram à hora do crepúsculo: “Os patinadores deviam ter se recolhido. Em pouco era noite. A treva cobriria o cemitério, envolveria a igreja. Uma densa mancha engoliria a copa da magnólia” (RESENDE, 2014, p. 89).

A igreja de “Três pares de patins” não é uma construção medieval de proporções magníficas, nem está localizada em um local ermo e afastado da civilização. Pelo contrário, além de frequentada pelas crianças e pelos fiéis, o vigário está por perto, a ler pelo jardim. A princípio, essa caracterização do espaço narrativo recorda muitas outras igrejas de cidades do interior do país. Porém, à medida que o clímax da narrativa se aproxima, o local é “goticizado”. Na escuridão, a igreja parece gradativamente mais isolada do mundo real:

Francisco olhou os fundos da igreja – quieta e solene como o morro. Voltou-se depois para os túmulos que se sucediam encosta acima. Flora indecisa, entre a noite e o dia. No silêncio, tudo tinha parado. A cidade e o mundo, esquecidos, não ultrapassavam as fronteiras do cemitério. Francisco queria apoiar-se em alguma coisa, mas não ousou encostar-se no túmulo mais próximo. O Cristo pregado numa cruz de mármore, os companheiros, a vida, o mundo – tudo era absurdo e longe. (RESENDE, 2014, p. 89-90)

É nesse cenário funesto que ocorrerá o estupro de Débora pelo próprio irmão e por Francisco. A cena é narrada de modo impassível, e parece descrever algo que já acontecera outras vezes – e provavelmente continuará acontecendo. Após a transgressão, o *locus horribilis* torna-se ainda mais sombrio:

Voltaram ambos pelo mesmo caminho, passaram diante do gradil do cemitério e

contornaram a igreja pelo outro lado. Confundido agora com as sombras da noite, o silêncio a tudo emprestava proporções monumentais. O adro imenso, desabrigado. O vento na copa da magnólia iluminava as folhas de um lado como se tivessem luz própria. (RESENDE, 2014, p. 92)

Transformada em um ambiente gótico pela escuridão, pelo silêncio e pelo estupro que acabara de acontecer, a igreja parece crescer em proporção e, por conta disso, o cenário magnificado torna-se capaz de suscitar um efeito sublime. No desfecho do conto de Resende, as crianças voltam para a casa, e seus atos permanecem desconhecidos pelos seus responsáveis. Assim como no romance de Ira Levin, a narrativa parece ressaltar a amarga verdade de que o mal é onipresente, ao ambientar transgressões e tabus em cenários assustadoramente cotidianos.

Os exemplos de *loci horribiles* deste tópico auxiliam na demonstração de como esse elemento narrativo possui especial importância na literatura gótica. Do século XVIII ao XX, os cenários góticos se transformaram sobremaneira: dos castelos às casas; dos ambientes sublimes aos opressivos; dos locais ermos aos superpovoados. Por meio de descrições que ressaltam ora a topografia, ora a decoração antiquada, ora os elementos corriqueiros do cotidiano, o que parece ter se mantido é a capacidade desses locais de despertar insegurança e medo nos personagens, e, assim, afetá-los física e psicologicamente.

#### 1.4.2 A personagem monstruosa

Embora seja reconhecida no imaginário popular como a ficção de castelos assombrados, as obras góticas não se valem apenas de *loci horribiles* para produzir efeitos do medo. Como afirma David Punter (1996a, p. 1), o Gótico também é lembrado, no senso comum, por narrativas em que heroínas inocentes fogem de terrores indizíveis e/ou são perseguidas por vilões desprezíveis; ou, então, como histórias em que figuram fantasmas, vampiros, lobisomens e outras horríveis monstruosidades. O caráter arquetípico de antagonistas e de suas vítimas revelam como a categoria de personagem é igualmente importante na arquitetura dessa ficção.

Vítimas e algozes estão ligados uns aos outros por uma dinâmica de perseguição e fuga presente em grande parte dos enredos góticos. São os heróis e as heroínas que tentarão escapar à maldade dos vilões, de modo a se preservarem das ameaças à virtude e à vida. Muito da capacidade da literatura gótica em aterrorizar e horrorizar seus leitores é proveniente

das perseguições e transgressões perpetradas pelos antagonistas, sejam eles seres sobrenaturais ou apenas seres humanos com intenções maléficas. Assim, quando procuro descrever a personagem monstruosa nessa literatura, considero todo ser responsável por atos de uma maldade extraordinária, inumana, que põem em risco os demais personagens da narrativa – e, dessa forma, produzem terror, horror e repulsa no ato da leitura.

Uma parte considerável dos personagens vilanescos da literatura gótica são, de fato, monstruosos: os fantasmas que assombram o castelo de Otranto; a Freira Sangrenta de *O monge*; vampiros como o Conde Drácula, de Bram Stoker, e Carmilla, de Sheridan LeFanu; bem como as horríveis criaturas lovecraftianas, apenas para citar alguns exemplos.

Em seu estudo sobre as monstruosidades ficcionais, Jeffrey Jerome Cohen entende-as como construtos sociais. Elas se originam de nossos temores mais profundos e dão forma ao nosso medo de tudo que é diferente e desconhecido. Refletem, portanto, as ansiedades de uma determinada época e de um determinado lugar. No contexto de origem da literatura gótica, a abundância de assombrações provenientes de lendas e superstições não é por acaso: elas são uma projeção de um mundo medieval no qual o sobrenatural fazia parte das crenças e do cotidiano – crenças que nunca foram totalmente superadas pela racionalidade iluminista. As narrativas exploram esse medo ao estimularem os leitores a pensarem o mundo medieval como bárbaro, incivilizado e repleto de fantasmagorias.

Em *Otranto*, os fantasmas que aterrorizam os personagens da narrativa e causam mortes horríveis como a de Conrado também possuem o importante papel de apontar os erros cometidos pelos protagonistas e, assim, restaurar a ordem da linhagem que verdadeiramente deveria governar o castelo. Eles funcionam como um alerta às ações que não devem ser cometidas e sancionam as transgressões morais que merecem punição. Cohen (2000, p. 27) explica que esse atributo está presente já na etimologia da palavra “monstro”, que significa “aquele que revela”, “aquele que adverte”. Ele enxerga nessas figuras uma dupla função: por um lado, as monstruosidades integram as narrativas de terror e horror como personificação de um mal, como perpetradores de atos maléficos, que horrorizam, agridem, transgridem; por outro, eles revelam os males sociais e demarcam ficcionalmente, para os leitores, limites que não devem ser ultrapassados. O monstro é justamente o “outro” que ultrapassa esses limites e, ao fazê-lo, torna-se ameaçador e horrível: ele “existe para demarcar laços que mantêm unido aquele sistema de relações que chamamos cultura, para chamar atenção – uma horrível atenção – a fronteiras que não podem – não *devem* ser cruzadas” (p. 43-4).

Nesse sentido, muitos dos monstros possuem uma aparência horrível como forma de tornar explícita a sua diferença em relação aos demais personagens da narrativa. Eles são

feios, deformados, ou então possuem atributos físicos que os tornam estranhos quando comparados aos seres humanos. Na descrição dessas monstruosidades, a feiura e a alteridade são usadas como recursos para alertar a presença do mal (cf. ECO, 2007, p. 422). Não raro elas suscitam uma reação de repulsa e horror.

Repleto de cenas de violência e descrições repugnantes, *O monge* possui um notável exemplo de uma personagem monstruosa horrível. Lewis busca em fontes germânicas<sup>25</sup> a inspiração que dará forma ao fantasma da Freira Sangrenta. De início, ela é descrita como uma lenda, sendo temida apenas pelos personagens mais supersticiosos. Contudo, ela prova-se real quando passa a assombrar Ramón, o Marquês de las Cisternas:

Uma figura surgiu e se aproximou da minha cama com passos solenes e comedidos. Muito assustado, examinei aquela visitante noturna. Deus Todo Poderoso! Era a Freira Sangrenta! (...) Seu rosto ainda estava coberto, mas ela não carregava mais a lamparina nem a adaga. Ela ergueu o véu lentamente, oferecendo uma visão terrível aos meus olhos amedrontados! Eu estava olhando para um cadáver animado. Seu rosto era comprido e desfigurado, não havia sangue nos lábios ou bochechas, todos os seus traços apresentavam a palidez da morte e o globo dos olhos, que tão fixamente me fitavam, estavam apagados e vazios.

Contemplei aquele espectro com um horror tão grande que é impossível descrever. O sangue congelou em minhas veias. Quis gritar por socorro, mas nenhum som passou pelos meus lábios; os nervos permaneciam impotentes e meu corpo ficou inerte feito uma estátua.

A freira irreal me fitou por alguns minutos em silêncio. Havia algo petrificante nesse olhar. (LEWIS, 2017, p. 106-7)

O véu que cobre a Freira Sangrenta não oculta por muito tempo a face fantasmagórica, que, uma vez revelada, possui todas as características capazes de horrorizar Ramón e os leitores: a freira se assemelha a um cadáver animado e desfigurado. A exposição à assombração causa reações físicas que condizem com a repugnância suscitada por ela. Ramón sente-se petrificado: o corpo está inerte, os nervos paralisados, e o sangue parece ter congelado em suas veias. Esse tormento se repete seguidamente em inúmeras cenas que exploram o horror e a repulsa provocados pela Freira Sangrenta até que o marquês seja salvo por intervenção de um exorcismo (cf. LEWIS, 2017, p. 114-115).

É preciso ressaltar que a repulsa sentida por Ramón não exclui uma mórbida atração pelo fantasma da freira. Como se estivesse hipnotizado, o marquês não consegue desviar os olhos da visagem que, com seu corpo decrepito e sem vida, tenta agarrá-lo e beijá-lo (cf. LEWIS, 2017, p. 107). A conjunção entre atração e repulsa é um traço constitutivo das monstruosidades ficcionais:

---

<sup>25</sup> Dale Townshend (2016, p. 42) menciona a balada “Lenore” (1773/4) de Gottfried August Bürger como influência para os eventos sinistros relacionados à Freira Sangrenta na narrativa de Lewis. A filiação à tradição germânica é apontada, muitas vezes, como um dos motivos para *O monge* se constituir como uma das narrativas seminais do horror (cf. TOWNSHEND, 2016, p. 38).

O monstro também atrai. As mesmas criaturas que aterrorizam e interdita[m] podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição. Esse movimento simultâneo de repulsa e atração, situado no centro da composição do monstro, explica, em grande parte, sua constante popularidade cultural (...). Nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero. (COHEN, 2000, p. 48)

O comportamento ambivalente que assumimos diante das monstruosidades é motivado em grande parte pela curiosidade humana. Mesmo quando estamos diante de algo ameaçador ou horrível é comum não resistirmos à atração pelo perigo. Logo, quando nossa segurança não está em risco, os personagens monstruosos se tornam interessantes, irresistíveis. Nesse caso, não só a alteridade física é responsável por despertar curiosidade, há, também, um aspecto comportamental que os tornam fascinantes: somos atraídos pelos monstros por conta de sua liberdade. Afinal, ao transgredir as normas sociais eles realizam uma série de feitos proibidos que fazem parte das nossas fantasias de violência e transgressão e que não podem – ou não devem – ser por nós realizadas.

Entender essa invejável independência do monstro é de suma importância, pois uma outra parcela dos antagonistas da literatura gótica são monstruosidades humanas. Nem sempre eles são descritos como fisicamente repulsivos, mas suas ações vilanescas são uma ameaça constante aos demais personagens. O medo suscitado por eles tem menos a ver com o extraordinário do que com o que nos é familiar. Como aponta Noël Carroll (1999, p. 31), há uma parcela de vilões ficcionais que representam “psicologias anormais”, e, “(...) lúgubres e atemorizantes, conseguem seus efeitos apavorantes explorando fenômenos psicológicos, todos eles demasiados humanos”<sup>26</sup>. Em seus estudos sobre as monstruosidades e suas relações com nossas fobias, Stephen Asma (2009, p. 7) explica que “(...) nós ainda empregamos o termo e o conceito [de monstruosidade] para criaturas inumanas de todo tipo, mesmo que venham de nossa própria espécie. O termo monstro evoluiu para um conceito moral em adição aos conceitos biológicos e teológicos”<sup>27</sup>. Nessa acepção, ele é aplicado para qualificar pessoas cujas transgressões ultrapassam o limite do que consideramos humano (cf. ASMA, 2009, p. 8).

As transgressões cometidas pelas personagens monstruosas são, portanto, medidas de

---

<sup>26</sup> Cabe ressaltar que, para Noël Carroll, a presença de vilões humanos na literatura do medo caracterizaria as narrativas de terror, que se diferenciariam das narrativas de horror, em que os monstros possuem origens sobrenaturais.

<sup>27</sup> No original: “we still employ the term and concept [monster] to apply to inhuman creatures of every stripe, even if they come from our own species. The concept of the monster has evolved to become a moral term in addition to a biological and theological term.”

acordo com a moral: configuram-se, em geral, como infrações sociais e desvios sexuais. Ainda que não haja nada extranatural em tais crimes, eles suscitam medo, horror e repulsa por ultrapassarem determinados limites, infringirem as leis e as normas responsáveis por garantir uma convivência segura para os indivíduos de uma sociedade. Tomemos como exemplo o *Signor Montoni*, de *Os mistérios de Udolpho*. Sua malícia, ambição e misoginia são responsáveis pelas transgressões cometidas por esse vilão ao longo da narrativa. Ele se casa com a tia de Emily com o intuito de lhe tomar a fortuna e as propriedades. Para realizar tal intento, leva ambas as mulheres para o ermo castelo de Udolpho e as mantém aprisionadas lá. Quando Madame Montoni se recusa a transferir suas posses para o nome do marido, ele passa a ameaçar a esposa e a sobrinha, abusando da autoridade que possui sobre elas:

“(…) Eu ficarei presa aqui para morrer?”  
 “Isso pode acontecer possivelmente”, disse Montoni [à esposa], “a não ser que você ceda à minha ordem, pois o que quer que aconteça, você não sairá do castelo até fazer isso.”

(…)

Montoni olhou para ela por um momento com uma expressão fixa e severa; enquanto Emily tremia, e sua esposa, uma vez em sua vida, pensou que havia falado demais. “Você será levada esta noite mesmo”, disse ele, “para a torre leste. Talvez você entenda o perigo de ofender um homem que possui poder ilimitado sobre você”.

Emily caiu aos seus pés e, com lágrimas de pavor, suplicou por sua tia, que se sentou, tremendo de medo e indignação; ora pronta para começar a localizar o seu ódio, ora pronta para se juntar à intercessão de Emily. Montoni, contudo, logo interrompeu esses pedidos com um juramento terrível; e, quando se livrou de Emily, deixando sua capa em sua mão, ela caiu no chão com uma força que a causou uma batida severa na testa. Mas, ele deixou o quarto sem tentar levantá-la (...). (RADCLIFFE, 2015b, p. 284-5)

Montoni, com seus lábios tremendo mais do que antes, apenas respondeu: “se você dá valor à sua segurança”, dirigindo-se a Emily, “você ficará em silêncio. Eu não saberei como interpretar os seus protestos, se você continuar com eles”.

Emily ergueu seus olhos calmamente em direção ao céu. “Então, de fato, não há nada que se esperar aqui!”, disse ela.

“Quieta!”, exclamou Montoni, “ou você verá algo a temer”. (p. 293)

Ambos os excertos demonstram a crueldade do senhor do castelo de Udolpho e os riscos que as personagens femininas correm sob seu domínio. Nesse sentido, embora os supostos fantasmas de Udolpho assombrem Emily, são as ameaças do vilão que representam o real perigo enfrentado pela protagonista – uma vez que os mistérios sobrenaturais acabam explicados racionalmente. É a maldade de Montoni que faz com que a protagonista tema por sua virtude e por sua vida e procure, de todas as formas, fugir da prisão na qual se transformara o castelo.

Em *O monge*, a maldade humana ultrapassa os limites das ameaças e se concretiza. Em seu romance, Lewis explora a decadência moral de Ambrósio, que fora criado para ser um

santo, o epítome da virtude. No entanto, o clérigo cede gradativamente aos prazeres da carne e torna-se incapaz de resistir a eles. Obcecado por Antônia – ela sim, uma jovem virtuosa –, comete atrocidades com o intento de deflorá-la, como a descrita no excerto a seguir, em que assassina Elvira, a mãe da moça:

Completamente enlouquecido pela proximidade da ruína, ele buscou uma solução igualmente desesperadora. Virando-se subitamente, apertou a garganta de Elvira com uma mão, tentando fazê-la parar de gritar; e, com a outra mão, derrubou-a ao chão e a arrastou até a cama. Confusa pelo ataque inesperado ela não teve tempo para livrar-se do golpe (...).

O frade continuou a pressionar o joelho contra seu peito enquanto testemunhava, sem a menor compaixão, o estremecimento dos seus membros e suportava de forma desumana o espetáculo da agonia quando seu corpo e sua alma atingiram o ponto de separação. Finalmente, tudo estava acabado. Ela não mais lutava pela vida. O monge retirou o travesseiro e olhou para a mulher. Seu rosto havia adquirido uma negridão espantosa. Seus membros estavam paralisados. Seu sangue esfriava nas veias. Seu coração não mais batia e suas mãos estavam rígidas e geladas.

Ambrósio contemplou aquela figura antes tão nobre e majestosa, agora convertida em um cadáver frio, insensível e repugnante. (LEWIS, 2017, p. 202-3)

Embora não tenha planejado o crime, o monge não hesita em enforcar Elvira como forma de calar seus gritos. Se a narração dessa violência causa horror, a descrição do cadáver, com o rosto desfigurado, causa repugnância não apenas ao assassino, mas, principalmente, ao leitor. Sem a proteção da mãe, Antônia cairá sob o domínio do padre, e será por ele estuprada e morta.

Lewis torna a trama de seu romance ainda mais impactante ao revelar que Ambrósio é, em verdade, filho de Elvira – logo, ele e Antônia são irmãos. Os horríveis atos perpetrados pelo clérigo tornam-se tabus mais graves por serem cometidos dentro do âmbito familiar e se configurarem como matricídio, incesto e fratricídio. Ao extrapolar os limites estabelecidos pela religião, pela família, pela sociedade, a maldade do personagem não pode ser descrita senão como monstruosa.

Montoni e Ambrósio são governados por paixões desmedidas – a ambição, a luxúria – sobre as quais não possuem nenhum controle. Eles encarnam o medo inspirado por figuras de poder como aristocratas e clérigos. A ansiedade que se sente em relação aos abusos de autoridade é essencial para o caráter monstruoso de grande parte dos vilões góticos. Se, no XVIII, os antagonistas dessa ficção eram figurações das grandes instâncias de poder da época – como a Igreja e o Estado –, em outros períodos históricos eles passaram a representar novas ameaças. No século XIX, por exemplo, a ciência torna-se o discurso da razão e os avanços tecnológicos e científicos – e suas falhas – são frequentemente tematizados na literatura. Noël Carroll (1999, p. 173) fala da recorrência tanto de enredos que denunciam a miopia da ciência quanto dos que criticam a busca obsessiva por conhecimento. Neles, argumenta-se que há

certos saberes que devem continuar incógnitos, pois podem representar maiores riscos do que benefícios para a humanidade.

Médicos e cientistas passaram a constituir um conjunto de antagonistas conhecidos por realizar experiência que transgrediam a moral. Victor Frankenstein – o icônico personagem de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley – é, certamente, o primeiro nome que vêm à mente quando pensamos nesse arquétipo vilanesco. Sua tentativa de criar um ser humano não apenas ofende a religião, como também põe em risco os demais personagens da narrativa. Outro importante vilão da literatura gótica oitocentista é o protagonista de *O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson. Nesse romance, as experiências científicas empreendidas por Jekyll são responsáveis por liberar um lado obscuro do próprio personagem, personificado na monstruosa figura de Hyde. Podemos, ainda, adicionar aos exemplos desse arquétipo de cientista louco o cientista de *A ilha do Dr. Moreau* (1896), de H. G. Wells, que realiza cirurgias para criar híbridos de animais e homens. Com a intenção de fazer com que o homem evolua para além dos sentimentos de dor e de prazer, os experimentos com vivissecção e com manipulação dos corpos infligiam uma quantidade de dor inimaginável em seus pacientes, e são descritos pelo narrador como descontroladamente cruéis.

O que as tramas de Shelley, Stevenson e Wells possuem em comum é um antagonista “extrapolador” (cf. CARROLL, 1999, p. 173), que, motivado pela sede de conhecimento, transgredir as leis morais ao realizar as mais ignóbeis experiências científicas. Os conhecimentos médicos, a dedicação e a paciência no tratamento dos enfermos, bem como a curiosidade científica características desses personagens convertem-se em notáveis práticas de tortura, egoístas e perversas. Não raro o resultado das experiências é a criação de monstruosidades violentas, incontroláveis, que precisam ser combatidas e exterminadas ao final das narrativas. Os enredos dos extrapoladores revelam, portanto, o quão malignos podem ser os seres humanos na busca por conhecimentos proibidos. A conclusão desses enredos geralmente indica que os limites morais jamais devem ser rompidos – nem mesmo em nome da ciência.

É também no século XIX que as nascentes Psicologia e Psiquiatria começam a estudar mais profundamente a mente humana, e sugerem que, além das ameaças externas – como aquelas provenientes de seres sobrenaturais e monstruosos – as ameaças também podem surgir do interior dos indivíduos, ou, mais especificamente, de suas mentes perturbadas (cf. PUNTER, 1996b, p. 24). Por conta disso, também os loucos ingressaram nesse rol de vilões, adicionando à ficção uma série de personagens que são construídos como monstruosos por

sofrerem de problemas mentais ou serem dominados por obsessões e/ou parafilias. Esses antagonistas possuíam, muitas vezes, a mesma aparência exterior que os demais personagens, mas apresentavam comportamentos psicóticos. Cabe aqui lembrar, por exemplo, de Bertha Mason, personagem de *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë. A família consegue esconder sua degeneração mental até o casamento com Rochester, mas sua loucura, sua brutalidade e sua violência incontroláveis obrigam o esposo a mantê-la trancafiada sob constante vigilância. Astuta e determinada a causar mal a qualquer um que dela se aproximasse, Bertha torna-se o principal perigo a ser enfrentado no romance. Para arquitetar a sua personagem vilanesca, Charlotte Brontë se valeu de muitas referências literárias – inclusive de Ann Radcliffe – mas também de muitos casos reais de mulheres loucas que foram encarceradas em suas casas (cf. SHOWALTER, 1977, p. 119).

Brontë, tal como outros escritores, incorporava em suas narrativas as teorias da psiquiatria vitoriana. À época, os problemas da mente foram relacionados a comportamentos moralmente transgressores e sexualmente desviantes. Segundo James Cowles Pritchard (*apud* SHOWALTER, 1977, p. 120), no século XIX, a loucura era entendida como

uma mórbida perversão dos sentimentos naturais, afeições, inclinações, temperamento, hábitos disposições morais e impulsos naturais, sem nenhuma desordem marcante ou falha no intelecto ou no conhecimento ou nas faculdades mentais, e particularmente sem nenhuma ilusão insana ou alucinação<sup>28</sup>.

Nestes termos, um dos principais sintomas da loucura nas mulheres era um apetite sexual exacerbado. Afinal, em uma época como a Vitoriana, conhecida pelas rígidas repressões à sexualidade feminina, qualquer demonstração de libido era considerada anormal, e, conseqüentemente, patológica. Por isso, a insanidade de Bertha Mason está intrinsecamente ligada ao seu comportamento, descrito como vulgar para os parâmetros da época.

Há também outra categoria de vilões humanos cujos atos transgressores estão ligados ou às condições sociais ou ao próprio prazer sádico do mal. Ao caracterizar os espaços narrativos da literatura do século XIX, ressaltai como a violência e o crime passaram a fazer parte do cotidiano das cidades. Nesses *loci horribiles* dominam outros personagens transgressores: os criminosos e os ditos “nevróticos”. Eles apresentam, muitas vezes, características de um determinado estrato social, ou então, são indiscerníveis dos demais personagens e entre eles se camuflam. Nos dois casos, são antagonistas que representam os perigos inescrutáveis aos quais estamos expostos em nosso dia a dia.

---

<sup>28</sup> No original: “a morbid perversion of the natural feelings, affections, inclinations, temper, habits, moral dispositions, and natural impulses, without any remarkable disorder or defect of the intellect, or knowing and reasoning faculties, and particularly without any insane illusion or hallucination.”

O conto “Dentro da noite” serve, também, como exemplo inicial desse tipo de personagens monstruosas. No trem noturno, ao contar sua parafilia ao amigo, Rodolfo Queiroz confessa que era “um homem regular, de bons instintos, com uma família honesta” (RIO, 2002, p. 19) até ser dominado pela necessidade de causar “sensação”, espetando alfinetes nos braços de jovens moças. Sua reação de arrebatamento ao machucar sua noiva é classificada como uma “degeneração sexual”, um tipo de sadismo, pois é gerada pelo sofrimento de outrem:

Ah! Justino, não dormi. Deitado, a delícia daquela carne que sofrera por meu desejo, a sensação do aço afundando devagar no braço da minha noiva, dava-me espasmos de horror! Que prazer tremendo! E apertando os varões da cama, mordendo a travesseira, eu tinha a certeza de que dentro de mim rebentara a moléstia incurável. Ao mesmo tempo que forçava o pensamento a dizer nunca mais farei essa infâmia! Todos os meus nervos latejavam: voltas amanhã; tens que gozar de novo o supremo prazer! Era o delírio, era a moléstia, era o meu horror... (RIO, 2002, p. 21)

Não por acaso, ele é comparado a um psicopata: é um “*Jack-the-ripper-civilizado*” (p. 21). O personagem acredita-se acometido por um mal que é tão incompreensível quanto inevitável: “Eu estava louco, apenas. Não poderás nunca imaginar o caos da minha alma naqueles momentos em que estive a seu lado no sofá, o *maelstrom* de angústias, de esforços, de desejos, a luta da razão e do mal, o mal que eu senti saltar-me à garganta, tomar-me a mão, ir agir, ir agir...” (p. 21). A parafilia o consome a ponto de se refletir em sua aparência física: empalidece, sua, treme, e, com um olhar enlouquecido, vaga à procura de novas vítimas para satisfazer seu desejo mórbido. Porém, mesmo nos guetos e nos prostíbulos ele adquire má fama: as mulheres o temem, sentem repulsa de suas práticas. Ele se torna, assim, um predador que age de modo aleatório e, por conseguinte, imprevisível:

Dei então para agir livremente, ao acaso, sem dar satisfações, nas desconhecidas. Gozo agora nos *tramways*, nos *music-halls*, nos comboios dos caminhos de ferro, nas ruas. É muito mais simples. Aproximo-me, tomo posição, enterro sem dó o alfinete. Elas gritam, às vezes. Eu peço desculpa. Uma já me esbofeteou. Mas ninguém descobre se foi proposital. Gosto mais das magras, as que parecem doentes. (RIO, 2002, p. 24)

Rodolfo não representa, como os vilões anteriores, uma figura de autoridade. O terror que ele inspira não está ligado às instituições de poder. Ele encarna os medos que possuímos dos ambientes que frequentamos no dia a dia, e que faz com que criminosos, psicopatas e abusadores sejam ameaças despercebidas até que nos tornemos suas vítimas.

O relato de Rodolfo possui um aspecto ainda mais assustador: até ser acometido pelo desejo de espetar sua noiva, ele é um cidadão como qualquer outro, aparenta normalidade, e não possui nenhuma falha de caráter notável. Sua degeneração sexual é repentina, tornando-o

um homem maligno de forma abrupta e inadvertidamente. Tal como o personagem de João do Rio, a pluralidade de vilões humanos não apenas ilustra o potencial fóbico do medo do outro, como também nos faz refletir sobre uma verdade sombria para a qual Asma (2009, p. 8) chama atenção: todos nós temos o potencial para nos tornarmos monstros, como a ficção parece frequentemente nos recordar.

Na transição do século XIX para o século XX, a ficção gótica passa a privilegiar não apenas o medo do outro, mas, também, as monstruosidades dentro de nós mesmos. Muito dessa mudança deve-se às novas concepções do mal surgidas no novo século, pois elas possuíam como principal característica um desencanto em relação à humanidade. Em verdade, desde o século XVIII, a ideia de maldade passou a ser fortemente ligada aos atos cometidos por nós, seres humanos – isto é, só há o mal porque há seres humanos maus (cf. FRANÇA; SANTOS, 2018). Para Kant, por exemplo, o livre arbítrio nos concede iguais oportunidades tanto para ações malignas quanto para as benignas. Porém, mesmo tendo consciência das leis morais, não raro nós optamos pela sua deflexão. Para o filósofo, havia suficientes exemplos que comprovariam essa assertiva: “Ora a prova formal de que semelhante propensão corrupta tem de estar radicada no homem podemos a nós poupá-la em vista da multidão de exemplos gritantes que, nos *atos* dos homens, a experiência põe diante dos olhos” (KANT, 1992, p. 38-9).

O século XX pareceu corroborar com essa concepção de mal radical kantiano. Os dois conflitos mundiais deram vazão a atos de um nível de malignidade que se julgava inconcebível. O fim da Segunda Guerra Mundial não apenas conferiu um novo significado à palavra “holocausto”, ao transformá-lo em um termo que procurava dar conta de um crime de proporções inimagináveis, como também levantou sérios questionamentos a respeito de quão cruéis os seres humanos eram capazes de ser com os seus semelhantes.

Após a guerra, a teoria kantiana sobre o mal radical foi reformulada por Hanna Arendt para se adequar a uma realidade mais sombria, um mal absoluto. Segundo a filósofa, “[o mal radical] produz em nós um horror mudo, quando tudo o que podemos dizer é: isto nunca deveria ter acontecido; o que eu quero dizer aqui é da existência de homens de quem talvez tudo o que se pode dizer é que seria melhor que eles nunca tivessem nascido” (ARENDRT *apud* CORREIA, 2013, p. 65).

Arendt também é responsável por cunhar o termo “Banalidade do Mal” para lidar com burocratas como Adolf Eichmann, que se tornou um epítome da faceta moderna do indivíduo mau. Seu julgamento ficou famoso porque o oficial nazista, que condenara milhares de vítimas a um sofrimento extremo, parecia um indivíduo comum:

A ideia da Banalidade do Mal coroou o progressivo desencanto da humanidade com a esperança no desenvolvimento da nossa espécie. Eichmann, de certa maneira, passou a simbolizar o Mal em nós mesmos, alguém assustadoramente normal, assustadoramente humano, mas que, ao não refletir sobre a consequência de seus atos, é responsável por causar sofrimento extremo, se não de forma direta, certamente por meio de uma negligência criminoso. (FRANÇA; SANTOS, 2018, p. 19)

Tal como Eichmann, os vilões do século XX parecem demonstrar que o mal pode surgir de qualquer um – mesmo daqueles que estão próximos de nós e que podem parecer inofensivos. São indivíduos comuns, do nosso dia a dia, que se tornam os perpetradores das transgressões mais infames: vizinhos, crianças, transeuntes, os próprios familiares, são as personagens que com mais frequência mostram-se monstruosas. Lembremo-nos dos Castevet, responsáveis por aterrorizar a vida de Rosemary na obra de Ira Levin, e dos meninos de Otto Lara Resende, que, embora não demonstrem um propósito extremamente maligno, estupram Débora como se esse fosse um ato corriqueiro.

Em um de seus mais conhecidos contos, “Uma rosa para Emily” (1930), William Faulkner arquiteta uma personagem vilanesca cuja maldade só vem à tona após a sua morte. Emily Grierson é a última descendente de uma família nobre do sul dos Estados Unidos, e, remanescente de outros tempos, destaca-se como uma figura excêntrica no presente diegético. Para os demais habitantes de Aldermen ela é, simultaneamente, “uma tradição, um dever e uma preocupação”, “uma espécie de obrigação hereditária da cidade” (FAULKNER, 1972, p. 173). Jamais se casou, não é amigável com a vizinhança, não paga impostos, e vive trancada em casa.

Por conta da importância de sua família, os vizinhos nutrem por Emily certo respeito, o que os impede de contrariá-la. Soma-se ao respeito certa piedade, devido à óbvia decadência em que a última Grierson vive: pobre, solteira, sem parentes próximos ou amigos. Embora se mostrem curiosos pelo rumo que tomara a vida da personagem, eles a encaram como um incômodo para a cidade. Por isso, quando a velha senhora compra arsênico, conjecturarem que o suicídio seria uma boa opção para ela: “Concluímos naturalmente que ela iria se matar e concordamos que era o melhor que tinha para fazer” (p. 179).

A despeito de sua excentricidade, Emily parece inofensiva. Ela é apenas a vizinha velha e estranha, pertencente ao passado, e, por isso, incapaz de se amalgamar com a nova geração. Ela morre em casa, sozinha, atendida apenas por um único empregado. Curiosos para saberem mais sobre a excêntrica moradora de Aldermen, homens e mulheres entram na casa de Emily e encontram mais do que um cenário desolador, coberto de poeira:

A violência do arrombamento levantou uma poeira espessa que tomou conta da casa. Um ar mortuário parecia imperar no quarto principal, sobre as cortinas cor-de-rosa, os abajures, a penteadeira, os jogos de cristal e os estojos de prata manchada colocados sobre as mesas. Sobre a penteadeira, pronto para ser colocado, um colarinho mergulhado na poeira de tantos anos; numa cadeira, um terno, cuidadosamente dobrado, ao lado um eloquente par de sapatos e umas meias atiradas ao chão.

E um homem deitado na cama.

Por muito tempo ficamos parados, olhando para o sorriso profundo e descarnado. O corpo tinha sido colocado de lado, como se abraçasse alguém, e estava mergulhado no profundo sono que dura mais que o amor, que vence até o rito do amor e que termina por trair o amor. O que restava dele, apodrecido debaixo da camisola, tinha se amalgamado irremediavelmente com a cama, sobre ele e o travesseiro a mesma patina constante e paciente de poeira. (FAULKNER, 1972, p. 181-2)

O cadáver era de Homer Barron, um homem por quem Emily se apaixonara. Deduz-se, pela cena, que a velha senhora havia envenenado o amado para conservá-lo consigo e o aspecto repugnante do corpo, já em estado avançado de decomposição, alerta para a perversidade desse crime. A curiosidade dos habitantes de Aldermen é substituída, assim, pelo horror de saber que a velha senhora fora capaz de tal ato maligno. Nesse momento de clímax, o conto de Faulkner parece ressaltar que não há garantia de que nenhum de nós esteja a salvo de nossos conhecidos, de nossos vizinhos, pois, ainda que pareçam inofensivos, eles podem esconder horríveis segredos.

“Uma rosa para Emily” ilustra uma ansiedade bastante explorada pela literatura do século XX, calcada na ideia de que a maldade humana pode surgir de onde menos esperamos. Semelhante argumento está presente também em “Céu escuro” (1940), de Lúcio Cardoso, cuja trama é focada nos momentos finais de Mateus, o senhor das terras de Desterro, conhecido por sua crueldade para com todos sob seu domínio. Mesmo longe dos tempos da escravidão, o personagem mantém o costume de bater nas negras empregadas da fazenda, e não é menos violento com a família. Esse temperamento parece ter sido herdado de seu avô, que governara Desterro com a mesma brutalidade. O narrador retrata o mal como algo inerente aos *patres familias* da “sombria fazenda” (CARDOSO, 2012, p. 201), tal como se a índole maligna fosse uma maldição hereditária. Narrado sob o ponto de visto de Manuel, o irmão mais novo, a trama põe em xeque o sentimento de piedade que Mateus inspira na morte, em contraste com o ódio que os parentes e empregados nutriam por ele em vida:

Teria esquecido os vergões e o cinturão? Teria esquecido os gritos de Mateus quando voltava embriagado da Baixa, espalhando em torno da sua figura odiada uma verdadeira atmosfera de pavor? Teria esquecido os silenciosos jantares, os palavrões dirigidos aos amos queridos que de há muito tinham partido, as duras ofensas recebidas em paga do trabalho constante e fiel, sem nenhuma esperança de recompensa? E Manuel a odiou e desprezou naquele minuto por se ter esquecido de tudo aquilo. (CARDOSO, 2012, p. 221)

Manuel é outra vítima do temperamento irascível de Mateus. Tornara-se “inofensivo e assustado” por conta de “[t]odos os maus-tratos, pancadas, gritos e opressões” (p. 214). Porém, quando se dá conta de que, morrendo o irmão, ele seria o novo senhor de Desterro, começa a ter pensamentos tirânicos, simbolizados, quase sempre, pela sua obsessão em se apossar do cinturão com que Mateus batia nas empregadas. Ele toma consciência de que, sendo ele o novo *pater familias*, também poderia usar o objeto de tortura quando bem entendesse (p. 204).

A mudança de oprimido a opressor, ocorrida no íntimo de Manuel, é imediatamente percebida pela irmã mais velha: “Alguma extraordinária intuição fê-la prever dias piores para o futuro, quando o cinturão passasse definitivamente para as mãos dele” (p. 206). O final da narrativa parece corroborar com essa suspeita, pois fica subentendido que o personagem repetirá o comportamento do irmão como se fadado a um destino inexorável. O conto de Cardoso ilustra, com a mudança na índole de seu personagem, a premissa kantiana de que o mal é, sim, passível de surgir de qualquer um, basta que haja oportunidade para tal. Essa parece ser, portanto, a característica mais notável das personagens monstruosas do século XX. A ficção acompanha um progressivo desencanto com a natureza humana, e os atos perpetrados pelos vilões refletem uma maldade que se torna cada vez mais intensa e mais aleatória.

#### 1.4.3 O retorno do passado

O Gótico é um fenômeno moderno, e, como tal, um produto das transformações sociais ocorridas ao longo do século XVIII. Anteriormente, apontei como algumas alterações nos valores estéticos permitiram que novas formas literárias – contrárias ao racionalismo iluminista – surgissem, acompanhadas de uma exploração da intensidade dos sentimentos humanos. Além dessa, outra importante mudança ancorou o surgimento do Gótico literário: a relação do homem moderno com o tempo. Júlio França (2016) investiga mais profundamente essa questão ao demonstrar como o rompimento da continuidade em nossa percepção dos tempos históricos criou um dos elementos basilares do Gótico literário.

No mundo pré-moderno, a apreensão do tempo seguia os adventos da cristandade: a espera do Juízo Final e do Apocalipse fazia com que se experimentasse uma “contínua expectativa do final dos tempos” (KOSELLECK, 2006, p. 24). Uma vez que tais eventos já

estariam marcados desde sempre, o que estava por vir já era há muito esperado. Não havia uma expectativa por eventos inéditos. Koselleck (2006, p. 315) explica que “(...) até meados do século XVII, aproximadamente (...) o futuro permanecia atrelado ao passado. A revelação bíblica, gerenciada pela Igreja, envolvia de tal forma a tensão entre experiência e expectativa que elas não podiam separar-se”. Em meio à noção de um tempo cíclico, a experiência de vida era transmitida sem grandes alterações entre uma geração e outra – em suma, o passado ditava o futuro.

No entanto, as transformações ocorridas na modernidade fizeram com que o homem passasse a experimentar o tempo de forma radicalmente diferente:

Em um mundo onde as tecnologias aceleraram o trabalho, os transportes, as comunicações e tantas outras instâncias da vida cotidiana, havia cada vez menos tempo para se assimilar e se adaptar a novas experiências. O presente tornava-se uma contínua tentativa de preparação para um futuro que, por sua vez, não podia ser adequadamente prenunciado. (FRANÇA, 2016, p. 2497)

O mundo moderno tornou-se o palco de novidades contínuas, em uma busca incessante pelo inédito, pelo progresso. A transmissão do conhecimento entre as gerações tornou-se um empreendimento cada vez mais difícil, pois as experiências das gerações passadas tornavam-se rapidamente obsoletas diante de novas tecnologias. Nas palavras de Koselleck (2006, p. 38), “[no mundo moderno] [a]firmar que nenhuma experiência anterior pode servir de objeção contra a natureza diferente do futuro torna-se quase uma lei. O futuro será diferente do passado, vale dizer, melhor”.

Apesar do otimismo gerado pelos avanços tecnológicos e pela sensação de progresso, esse rompimento geracional teve uma consequência drástica: o passado já não mais ajudava a viver no presente, nem a projetar o futuro. Afastados das demais instâncias temporais, os acontecimentos pretéritos se tornaram gradativamente sombrios e desconhecidos. No entanto, incapaz de serem completamente esquecidas, as experiências de violência, transgressão e opressão ocorridas no passado, embora dolorosas, frequentemente são reavivadas no presente. Lidar com o contínuo retorno de traumas impossíveis de serem reprimidos tornou-se, então, uma fonte de ansiedade e medo.

Essa conflituosa relação entre passado e presente foi reproduzida nas narrativas góticas. No Gótico setecentista inglês são as experiências do feudalismo e da aristocracia: a ficção do período explorou a relação de curiosidade, reverência e medo com que o mundo moderno encarava o passado feudal. A esse respeito, David Punter (1996a, p. 46-7) comenta

que Horace Walpole procurou conferir à sua história um “senso generalizado de passado”<sup>29</sup>. Ao fazê-lo, o escritor britânico retratou com afeição, mas pouca fidelidade, a Idade Média; no entanto, proveu-nos de um bom exemplo de como o século XVIII enxergava o seu passado e de como o temia. Outro exemplo notável de como o Gótico tornou-se um recurso para a compreensão de um passado sombrio pode ser visto no Gótico estadunidense, cuja produção literária é marcada por traumas como os da exploração colonialista, da luta pela independência, além de tematizar frequentemente os horrores cometidos ao longo do período da escravidão (cf. FIEDLER, 1960, p. xiii). O Brasil, igualmente traumatizado pelas horríveis experiências do período colonial, também apresenta um retrato gótico de seu próprio passado. Em um fenômeno semelhante ao que ocorre nos Estados Unidos, essa poética é utilizada por diversos escritores de nosso país para narrar a invasão e a devastação das terras brasileiras, a violência da escravidão, a tirania dos aristocratas da terra, entre outros acontecimentos que ainda assombram a história do país.

A literatura gótica revela assim o quanto determinadas práticas e preceitos do passado se tornaram assustadores para o homem. Suas narrativas trazem um importante alerta: ao reviver os medos, os crimes e os traumas pretéritos elas demonstram que o passado não está morto, e é preciso enfrentá-lo como forma de expiação, ou, ao contrário, encarar o seu contínuo retorno e sucumbir ao seu poder de dominar as ações no presente diegético.

Não raro o retorno desse passado de crimes e transgressões hediondas assume uma forma fantasmagórica. Metafórica ou literalmente, os fantasmas do passado assombram os personagens e são responsáveis por revelar segredos e mistérios que, de outra forma, permaneceriam encobertos pelo tempo. Walpole desenvolve essa técnica de forma prototípica em *Otranto*. Na trama, as tragédias enfrentadas pelos personagens do romance estão ligadas a um acontecimento omitido e esquecido com o passar dos anos: Manfredo não é o legítimo proprietário do castelo, é um usurpador (cf. WALPOLE, 2010, p. 84). Essa verdade retorna insistentemente para atormentá-lo, ora sob a forma de fantasmas, ora sob a forma de outros portentos sobrenaturais:

Os olhos de Manfredo estavam fixos na gigantesca espada e mal parecia prestar atenção nas palavras que eram ditas, mas a sua atenção foi logo perturbada por uma tempestade de vento que se ergue atrás dele. Voltando-se, viu as plumas do elmo encantado agitarem-se da mesma extraordinária maneira com que tinham feito há pouco. Só alguém intrépido como Manfredo não sucumbiria sob a concorrência de tantos fatores que pareciam anunciar a sua desgraça. (WALPOLE, 2010, p. 89)

Ocorrências como estranhas ventanias e a interferência do extraordinário elmo são

---

<sup>29</sup> No original: “a general sense of pastness”.

responsáveis por minar os planos malignos de Manfredo. Seu esforço em ignorar a intervenção sobrenatural será em vão: o verdadeiro herdeiro de Otranto, Teodoro, é revelado ao final da narrativa. Para Manfredo, a encarnação desse segredo do passado é igualmente revestida com uma aura fantasmagórica:

- Ah! Você está aqui! Você, seu horrível espectro! Chegou a minha hora?
- Meu muito querido e nobre senhor – gritou Hipólita, amparando-o em seus braços.
- Que está havendo? Por que tem os olhos assim saltados?
- O quê? – gritou Manfredo sem fôlego. – Não está vendo nada, Hipólita? Será que este horripilante fantasma foi enviado só pra mim... pra mim que não...
- Pela graça divina – disse Hipólita, – controle-se, domine a sua razão. Não há ninguém aqui exceto nós, seus amigos.
- O quê? Este não é Afonso! – gritou Manfredo – Vocês não estão vendo? Será um delírio da minha mente?
- Este, meu senhor – disse Hipólita, – este é Teodoro, aquele rapaz tão desafortunado...
- Teodoro! – disse Manfredo tristemente e levando a mão à testa – Teodoro, ou um fantasma, ele perturba a alma de Manfredo... (...). (WALPOLE, 2010, p. 110-11)

Essa associação entre o retorno do passado e os eventos sobrenaturais se tornou o recurso pelo qual os escritores góticos arquitetaram tramas de mistérios e suspenses. Tanto os crimes do passado histórico como aqueles do âmbito privado são representados de forma fantasmagórica. A usurpação de heranças, os assassinatos, os incestos e os estupro, entre outras hediondas transgressões demandam uma prestação de contas tanto de seus perpetradores quanto de suas vítimas, e a mera possibilidade da revelação de tais crimes provoca suspense e medo ao longo da narrativa. O enredo das obras góticas se fixou então como um inexorável enfrentamento de tragédias passadas:

Em uma de suas formas de enredo mais recorrente, a protagonista da ficção gótica é vítima de atos pretéritos, nem sempre por ela perpetrados, e precisa enfrentar seu passado como condição para recuperar o controle de seu presente e a esperança em um futuro melhor. (FRANÇA, 2016, p. 2493)

Esse enfrentamento é um dos modos pelo qual Radcliffe confere suspense ao desenvolvimento da narrativa de *A Sicilian romance*. O castelo dos Mazzini, que serve de principal espaço para os acontecimentos de grande parte da narrativa, é considerado assombrado. A ala sul, inabitada por um longo tempo, é evitada pelos moradores e pelos servos do castelo, pois parece ser a morada de seres sobrenaturais (cf. RADCLIFFE, 2015a, p. 13-4). Nela, luzes bruxuleantes, sons estranhos e figuras misteriosas rondando pelos corredores são ocorrências constantes, especialmente à noite:

Uma noite, por questões de etiqueta, Emilia e Julia foram retidas pela companhia de Madame até mais tarde do que o habitual e induzidas, pela conversa agradável da senhora e pelo prazer natural de um retorno à liberdade, a adiar o repouso para as mais avançadas horas da madrugada. Estavam envolvidas na fala interessante de

Madame, quando esta foi interrompida por um barulho baixo e surdo, vindo do aposento inferior e que parecia o fechar de uma porta. Silenciadas pelo medo, elas apuraram os ouvidos e escutaram atentamente o ruído se repetir. Ideias terríveis impregnaram suas mentes e inspiraram um terror que mal lhes permitia respirar. O barulho durou por um breve momento, e logo seguiu-se um silêncio profundo. Seus nervos enfim acalmaram-se, permitindo que se encaminhassem ao quarto de Emilia, até que elas ouviram novamente o mesmo ruído. Quase desorientadas de pavor, elas correram para o aposento de Madame, onde Emilia afundou na cama e desmaiou. (RADCLIFFE, 2015a, p. 40)<sup>30</sup>

Esse é um entre os muitos momentos em que os personagens são expostos aos inexplicáveis eventos tomados como sobrenaturais. O terror sentido pelas três personagens femininas afeta Emilia de tal forma que ela perde os sentidos. À medida que a narrativa avança, episódios como esse se repetem continuamente. Em um dos clímaxes, Julia encontra uma labiríntica passagem que leva a um ponto mais profundo da ala sudeste. Lá, ela descobre que as assombrações do castelo dos Mazzini nada possuem de extraordinário, pelo contrário, são manifestações de um crime cometido no passado: o Marquês de Mazzini, pai de Julia, manteve Louisa Bernini, sua esposa e mãe de seus filhos, em cativeiro ao longo de quinze anos para que pudesse contrair novas núpcias:

A narrativa de seus sofrimentos, à qual ela agora se enredava, dissipava por completo o mistério que há tanto tempo envolvia os edifícios da ala sul do castelo. “Oh! Por que”, disse a Marquesa, “é tarefa minha desvendar à minha filha os vícios de seu pai? Ao relatar meus sofrimentos, revelo seus crimes! Faz quase quinze anos, pelo que suponho a partir dos escassos meios que possuo para julgar, desde que entrei nesta horrível morada! (RADCLIFFE, 2015a, p. 188)<sup>31</sup>

Por meio de uma longa analepse, Louisa narra como fora destrutada pelo marido, sequestrada, drogada e aprisionada sem saber nem mesmo o motivo de tamanha crueldade. Descobrir a origem das fantasmagorias do castelo dos Mazzini equivale, portanto, a revelar o horrível crime cometido pelo vilão no passado. Além de forjar a morte da esposa e privá-la da liberdade, o marquês tornou órfãos os filhos, que cresceram sem os cuidados da mãe e ignorantes do horrível destino enfrentado por ela. Esse crime familiar não ficará impune, pois

---

<sup>30</sup> No original: “One night, Emilia and Julia had been detained by company, in ceremonial restraint, later than usual, they were induced, by the easy conversation of madame, and by the pleasure which a return to liberty naturally produces, to defer the hour of repose till the night was far advanced. They were engaged in interesting discourse, when madame, who was then speaking, was interrupted by a low hollow sound, which arose from beneath the apartment, and seemed like the closing of a door. Chilled into a silence, they listened and distinctly heard it repeated. Deadly ideas crowded upon their imaginations, and inspired a terror which scarcely allowed them to breathe. The noise lasted only for a moment, and a profound silence soon ensued. Their feelings at length relaxed, and suffered them to move to Emilia’s apartment, when again they heard the same sounds. Almost distracted with fear, they rushed into madame’s apartment, where Emilia sunk upon the bed and fainted.”

<sup>31</sup> No original: “The narrative of her sufferings, upon which she now entered, entirely dissipated the mystery which had so long enveloped the southern buildings of the castle. ‘Oh! why,’ said the marchioness, ‘is it my task to discover to my daughter the vices of her father? In relating my sufferings, I reveal his crimes! It is now about fifteen years, as near as I can guess from the small means I have to judging, since I entered this horrible abode!’”

o epílogo do romance radcliffiano explora o enfrentamento dessas transgressões e as consequências delas para os seus perpetradores – o marquês e sua segunda esposa – e para as vítimas, Louisa e os próprios filhos. Com a morte dos vilões, a que se sucede a liberdade da heroína, de sua mãe e de seus irmãos, o castelo dos Mazzini é abandonado e é transformado em ruína pela ação do tempo.

Figurações fantasmagóricas também são utilizadas como forma de chamar atenção para crimes e contendas mal resolvidas em nossa literatura. O mistério que envolve a morte do pai de Mário, protagonista de *O tronco do ipê*, é um entre os muitos exemplos em que José de Alencar narra uma suposta interferência sobrenatural em suas obras:

Ouviu-se um grito, que parecia articular o nome de Benedito, mas o preto velho não o escutou; com os cabelos eriçados, os olhos pasmos, e o corpo hirto, contemplava uma visão que o arrastava e o espavoria ao mesmo tempo.  
De feito a estátua elevada de um homem a cavalo assomara lá da outra banda, na margem do largo. Sombreava-lhe o rosto um chapéu desabado; e uma capa escura descia-lhe dos ombros até os joelhos.  
– É ele... Ele mesmo...  
Os lábios trêmulos do negro estertoravam de pavor.  
– Ele quem? Perguntou Mário.  
– Seu pai!... Fazem 18 anos. Foi a essa mesma hora! Ele vem ver o filho!...  
(ALENCAR, 1871, p. 220)

No excerto, o fantasma de José Figueira aparece no local onde se afogara – o Boqueirão – no mesmo dia e hora de sua morte para revelar ao filho se fora ou não assassinado. Ainda que se trate de um engano, estimulado pelas superstições de Benedito, isso não impede que os personagens – e os leitores – sintam-se apavorados com a visagem que supostamente retornaria ao presente diegético para uma prestação de contas.

Com o fim do século XVIII, os escritores deixaram de lado os terrores medievais e passaram a tematizar um passado mais recente, porém igualmente amedrontador. Em *Outra volta do parafuso*, por exemplo, os acontecimentos pretéritos referem-se a um momento muito mais próximo do presente diegético: o envolvimento das crianças com Peter Quint e Mrs. Jessel ocorre pouco tempo antes da preceptora assumir a sua função na casa. Ainda assim, para a protagonista, os antigos empregados de Bly fazem parte de um tempo desconhecido que pode ter deixado consequências irreversíveis na educação das crianças, e ela teme a influência corrupta que Quint e Jessel possam ainda exercer sobre seus pupilos, retirando-lhes a “pureza” e a “inocência” e induzindo-os ao mau comportamento (cf. PUNTER, 1996b, p. 50). Nesse sentido, os fantasmas de Henry James não são manifestações sobrenaturais relacionadas às lendas e às superstições medievais, mas, como muitos outros fantasmas oitocentistas, vêm revelar segredos mais mundanos, e alertar sobre valores morais

que não devem ser transgredidos (cf. MAHAWATTE, 2016, p. 92).

Henry James utiliza, ainda, a fórmula de fantasmagorias walpoleana. Afinal, sejam os fantasmas de Quint e Jessel reais ou não, eles cumprem a importante função narrativa de representar um passado a assombrar personagens e leitores. Porém, esse recurso sofrerá modificações importantes na passagem do século XIX para o século XX: as assombrações tornam-se menos literais e mais metafóricas. O retorno do passado é, com muito mais frequência, uma revelação de segredos encobertos pelo tempo, ou, então, um retorno contínuo de traumas incapazes de serem superados ou esquecidos.

Muitas vezes esse retorno assume a forma de ansiedades coletivas que representam medos gerados por acontecimentos históricos. O escritor Stephen King tece importantes considerações sobre como períodos de tensão, pré ou pós-guerras, por exemplo, exerceram uma importante influência no florescimento da ficção de horror – e, por extensão, da literatura gótica:

Estes períodos parecem quase sempre coincidir com épocas de grande tensão política e/ou econômica e os filmes e livros parecem refletir esta ansiedade à flor da pele (na ausência de termo mais apropriado) que acompanha estes sérios, mas não fatais, deslocamentos. Eles parecem se sair pior nos períodos em que o povo americano enfrentou exemplos verdadeiros de horror em sua própria vida. (KING, 2012, p. 55)

A hipótese de King pode facilmente ser exemplificada pelo Gótico estadunidense. No século XIX, por exemplo, antes e depois do *antebellum* – o período que precede a Guerra Civil – muitas das narrativas tinham no passado escravocrata e nas questões relativas aos povos originários algumas de suas principais temáticas. Esse é o caso da obra de Kate Chopin, que, tendo ambientado suas histórias no Sul dos Estados Unidos, abordou problemas e anseios relativos à existência da mulher, mas não deixou de retratar como a convivência entre brancos e negros foi motivo de receios para a sociedade de então.

Em “*Désirée’s baby*” (1893), a protagonista que dá nome ao conto é uma jovem “bonita e gentil, afetuosa e sincera” (CHOPIN, s/d, p. 1)<sup>32</sup>, mas seu passado carrega um anátema: seus pais biológicos são desconhecidos. O fato é mantido em segredo, mas sua ascendência começa a ser questionada quando a jovem se casa com Armand Aubigny, que pertence a uma família antiga e de renome e é senhor de L’Abri, uma *plantation* localizada em Louisiana. Désirée dá luz ao primeiro filho, fruto da união matrimonial. Porém, à medida que o bebê cresce, uma atmosfera de suspense paira sobre a propriedade, Armand torna-se mais

---

<sup>32</sup> No original: “beautiful and gentle, affectionate and sincere”.

violento com os escravos, e passa a desprezar a esposa que antes amara intensamente. A mudança no comportamento do marido faz com que Désirée sinta-se desolada:

Sentou-se em seu quarto, numa tarde de calor, vestindo um penhoar, enrolando indolentemente entre os dedos as mechas do longo e sedoso cabelo castanho que pendia na altura de seus ombros. O bebê, seminu, dormia deitado em sua grande cama de mogno que se assemelhava a um suntuoso trono, com um meio-dossel forrado de cetim. Um dos garotinhos mestiços de La Blanche – também seminu – estava de pé, abanando cuidadosamente o bebê com um leque de penas de pavão. Désirée olhava para o filho, distraída e triste, enquanto se esforçava para penetrar a névoa ameaçadora que sentia acercar-se dela. Ela olhou do bebê para o garoto que estava perto dele, de um para o outro, de novo e de novo. “Ah!” Foi uma exclamação que ela não conseguiu evitar, uma vez que não a exprimira conscientemente. Seu sangue congelou nas veias, e um suor frio tomou conta de seu rosto. (CHOPIN, s/d, p. 3)<sup>33</sup>

Confusa, ela pergunta ao marido o que há de errado com o bebê, de modo a ratificar a ideia que acabara de lhe ocorrer. Ele responde, friamente, que o filho não era branco (cf. CHOPIN, s/d, p. 3). Uma vez que Armand é proveniente de família nobre, a pureza de sua ascendência não é sequer questionada. A mãe de Désirée revela, então, que a adotara, e, culpada por ter introduzido sangue negro em uma família branca de renome, a personagem foge da fazenda com o filho e nunca mais é vista.

Porém, no desfecho da obra há um momento de revelação no qual os leitores descobrem que a mãe de Armand “pertence à raça amaldiçoada com o estigma da escravidão” (CHOPIN, s/d, p. 5)<sup>34</sup>. Essa reviravolta parece alertar para o quão inevitável era a miscigenação em uma sociedade que usava o trabalho escravo em larga escala – e para o quanto os sulistas a temiam. As consequências da relação entre senhores e servos é apenas um dos muitos medos que os escritores do Sul dos Estados Unidos exploraram em narrativas que retratam escravidão, racismo e violência – problemas sociais que estão longe de serem solucionados e até hoje são potenciais fontes de horror.

No tópico anterior, comentei como os conflitos mundiais transformaram o conceito de mal e, como consequência, modificaram os antagonistas da literatura gótica. Inúmeros acontecimentos tanto da Primeira quanto da Segunda Guerra Mundial entraram para o imaginário da época, caracterizando o século XX como um tempo mau. O conflito na segunda

<sup>33</sup> No original: “She sat in her room, one hot afternoon, in her peignoir, listlessly drawing through her fingers the strands of her long, silky brown hair that hung about her shoulders. The baby, half naked, lay asleep upon her own great mahogany bed, that was like a sumptuous throne, with its satin-lined half-canopy. One of La Blanche’s little quadron boys – half naked too – a stood fanning the child slowly with a fan of peacock feathers. Desiree’s eyes had been fixed absently and sadly upon the baby, while she was striving to penetrate the threatening mist that she felt closing about her. She looked from her child to the boy who stood beside him, and back again; over and over. “Ah!” It was a cry that she could not help; which she was not conscious of having uttered. The blood turned like ice in her veins, and a clammy moisture gathered upon her face.”

<sup>34</sup> No original: “belongs to the race that is cursed with the brand of slavery”.

década do século revelou novas e horríveis formas de se matar e morrer: as claustrofóbicas experiências nas trincheiras, entre outros traumas vivenciados pelos soldados ainda são frequentemente retratados na ficção como forma de exemplificar os horrores dos confrontos bélicos. Porém, tais exemplos seriam praticamente eclipsados pelas barbáries cometidas na década de 40, tanto pelas tropas do Eixo quanto pelas dos Aliados: o genocídio organizado e sistemático nos campos de concentração, as experiências médicas nazistas entre outras ações abomináveis tornaram-se traumas impossíveis de serem esquecidos.

Não foi sem motivo, portanto, que, de meados do século XX em diante, o termo Gótico tenha sido usado com cada vez mais frequência, e em diversos contextos (cf. PUNTER, 1996b, p. 119). Embora a expansão do uso tenha levado a uma inevitável imprecisão do termo, o Gótico manteve a sua característica de uma escrita que lidava com as transgressões, com os tabus e com os medos da sociedade. Os escritores novecentistas tematizam, em suas obras, os muitos receios nascidos de tempos em que as formas de violência e transgressão se intensificaram de tal forma que a barbárie parecia ter dominado a civilização.

Os medos que assolaram o período entreguerras podem ser encontrados em romances como *Nightwood* (1936), da escritora americana Djuna Barnes. A trama se passa nos *Roaring Twenties*, mas, diferente de outras obras da época, escolhe retratar um mundo repleto de tensões sociais e de personagens complexos e fragmentados por suas crenças, por suas ascendências, por suas escolhas, por seus relacionamentos. Logo ao início da trama, Barnes se vale da famosa figura do Judeu Errante – presente em muitas obras góticas clássicas, como *Melmoth, the Wanderer*, de Charles Maturin – para introduzir o protagonista da obra: órfão desde o nascimento, Felix é filho de uma aristocrata vienense e de um judeu de descendência italiana. Seu pai, consciente do preconceito existente contra seu povo, escondera a ligação judia e forjara um baronato como forma de se proteger contra possíveis preconceitos. Felix herda do pai a consciência de que um falso título vale mais do que uma identidade que é malvista entre as pessoas. A reverência a um passado aristocrático torna-se, então, uma obsessão e, conseqüentemente, uma fuga dos próprios problemas de crenças e culturas:

Sua vergonha [de Felix] tomou forma de uma obsessão pelo que nomeou “A Velha Europa”: aristocracia, nobreza, realeza. Ele falava todo e qualquer título com uma pausa antes e depois do nome. Sabendo que a circunlocução era seu único meio de se comunicar, ele a tornou interminável e precisa. Com a fúria de um fanático caçou a própria falta de qualificações, rearticulando os ossos das Cortes Imperiais há muito esquecidas (somente aqueles que permaneceram na memória por muito tempo podem alegar que foram por muito tempo esquecidos), escutando, com desconcertante loquacidade, os oficiais e os guardiões, por medo de que qualquer falta de atenção o fizesse perder algum fragmento de sua ressurreição. Ele sentia que

o grande passado poderia se consertar um pouco se ele se curvasse baixo o suficiente, se ele se humilhasse, se ele prestasse as devidas homenagens. (BARNES, 1936, p. 21-22)<sup>35</sup>

Novamente, questões relacionadas à descendência tornam-se motivo de ansiedade dos protagonistas. Em *Nightwood*, a origem judia de Felix jamais deixará de interferir em momentos decisivos de sua vida. Em verdade, ela trará consequências irreversíveis ao relacionamento que ele estabelece com Robin: ele acredita que precisa ter descendentes para honrar o passado. Essa obsessão leva sua companheira a procurar o cristianismo, e, posteriormente, a abandonar o marido.

Se o antissemitismo aparece como motivo de tensão em um romance pré-Segunda Guerra Mundial, após o mundo tomar conhecimento da Solução Final nazista, não foram poucas as obras que exploraram o tema como forma de suscitar medo nos personagens e nos leitores. A escritora brasileira Lygia Fagundes Telles, por exemplo, também explora o clima de terror que rapidamente se espalhou no mundo nos anos de guerra. Em “O espartilho”, conto pertencente à coletânea *A estrutura da bolha de sabão* (1991), Ana Luísa, a protagonista, é órfã de pai e mãe, e mora com a avó. Últimas descendentes de uma família de renome, repleta de supostas figuras ilustres, ela se questiona por que se fala tão pouco de sua mãe. Quando os segredos de família vêm à tona, descobre que é filha de uma judia e passa a conviver com um medo antes inexistente: o de pertencer a um povo estigmatizado e perseguido. Ana Luísa faz uma tentativa de traçar o perfil da mãe, mas destaca, em vez de características físicas e psicológicas, a consciência do perigo: “Seria bonita? Certamente não, bonito era o pai. Devia ter medo, isso sim. Mais forte do que tudo eu sentia nela o medo e foi com a tinta amarelo-negra desse medo que fui esboçando seu perfil” (TELLES, 2018, p. 286).

O medo passa de mãe para filha, tal como uma característica hereditária da qual Ana Luísa não consegue se desvencilhar. Ela sabe que “[n]a Alemanha eles estão pisando em judeus como se pisa em baratas!...” (p. 285). Além disso, a própria avó, antissemita, simpatiza abertamente com Hitler, e torna-se, assim, uma constante ameaça para a protagonista: “Chego a pensar que você está com medo de mim. Por que esse medo?” (p. 291). Uma vez que Ana Luísa adquire uma postura de submissão, temendo a matriarca da família, a avó reconhece:

---

<sup>35</sup> No original: “From the mingled passions that made up his past, out of a diversity of bloods, from the crux of a thousand impossible situations, Felix had become the accumulated and single – the embarrassed. His embarrassment took the form of an obsession for what he termed ‘Old Europe’: aristocracy, nobility, royalty. He spoke any given title with a pause before and after the name. Knowing circumlocution to be his only contact, he made it interminable and exacting. With the fury of a fanatic he haunted down his own disqualification, rearticulating the bones of the Imperial Courts long forgotten (those long remembered can alone claim to be long forgotten), listening with an unbecoming loquacity to officials and guardians for fear that his inattention might lose him some fragment of his resuscitation. He felt that the great past might mend a little if he bowed low enough, if he succumbed and gave homage.”

“Você está muito parecida com sua mãe” (p. 291).

No decorrer da trama, é perceptível que a revelação dos segredos sobre sua progênie influencia negativamente a vida da protagonista de “O espartilho”. É o medo que faz com que ela não se rebelde completamente contra a avó e se submeta ao controle desta última, permanecendo como uma espécie de refém em uma relação familiar deteriorada por segredos, mentiras e preconceitos.

A permanência do passado não é uma característica secundária, e sim fundamental para as narrativas góticas (cf. FRANÇA; SILVA, 2017, p. 191). Ela interfere no desenvolvimento dos personagens, causando infortúnios e mortes; nos espaços narrativos, transformando-os em lugares arruinados; e, sobretudo, no enredo, centrado em acontecimentos pretéritos que vão sendo revelados no presente diegético. Ela também é responsável por fazer da literatura gótica uma narrativa não-linear, uma vez que são frequentes as analepses utilizadas para narrar acontecimentos ocorridos há muito tempo e possivelmente esquecidos. A esse respeito, Joseph Crawford (2010) nos lembra que, se o romance realista era narrado de forma contínua e progressiva – com um início, meio e fim – de modo a espelhar a crença no progresso da época moderna, o romance gótico, por sua vez, só poderia ser caracterizado por *flashbacks*, retrocessos e repetições que articulam, dessa forma, o medo de que nossas vidas e nossa história não estejam necessariamente progredindo, mas, pelo contrário, estejam retornando contínua e inexoravelmente a traumas jamais superados:

A repetição no Gótico parece, portanto, representar o modo como eventos traumáticos continuam a reverberar, com frequência e por um longo tempo, nas mentes daqueles que foram traumatizados por eles mesmo após esses eventos chegarem ao fim: em um nível metafórico, todas essas recorrentes perseguições, os repetidos assassinatos, as ressurreições vampíricas, representam o hábito com que cenas de terror individuais costumam retornar de novo e de novo nos pensamentos e nos sonhos daqueles que sofrem por conta delas. Um trauma pode ser o progenitor de muitos pesadelos. (CRAWFORD, 2010, p. 4)<sup>36</sup>

Se os acontecimentos traumatizantes, devido à sua própria natureza, raramente podem ser narrados de forma linear, o retorno incessante dos mistérios e transgressões ao presente diegético das tramas góticas aponta para o fato de que certas experiências traumáticas – individuais ou coletivas – só podem ser assimiladas quando enfrentadas e combatidas. Seja de tempos distantes, seja de tempos mais recentes, a literatura gótica se firmou como uma

---

<sup>36</sup> No original: “Thus Gothic repetition can accurately represent the way that traumatic events often continue to reverberate in the minds of those that have suffered through them long after the events themselves have drawn to a close: on a metaphorical level, all those recurring hauntings, repeated murders, and vampiric resurrections can stand for the habit that individual scenes of terror have of recurring again and again in the thoughts and dreams of those who suffer through them. One trauma can be the mother of many nightmares.”

narrativa sobre o medo que passados maus, desconhecidos ou traumáticos inspiram.

## 2 GÓTICO FEMININO

### 2.1 Literatura feminina

Antes de dar início à análise da vertente feminina do Gótico, que é o foco deste capítulo, vale a pena compreender, primeiro, as condições que a tornaram objeto da atenção dos Estudos Literários. Esse interesse é consequência de algumas alterações nas perspectivas teóricas ocorridas ao longo do século XX – notavelmente, da ascensão dos Estudos Culturais. Jonathan Culler (1999, p. 48) admite que eles foram “uma importante atividade nas humanidades na década de 90 (...)”, cuja relação com a Teoria Literária parece ter sido – até certo ponto – mutuamente benéfica.

Os Estudos Culturais possuem duas origens: a primeira é britânica, e propôs a recuperação e a análise de uma ficção popular até então desprezada pelos Estudos Literários, em detrimento do que se costuma considerar “alta literatura”; já a segunda é norte-americana, mais eclética, voltada principalmente para as questões de gênero e etnias igualmente marginalizadas pela teoria e pela crítica (cf. SOUZA, 2006, p. 142-3). Em comum, ambas partilhavam o intento de contestar o cânone literário, isto é, as obras consideradas clássicas, seja nas literaturas nacionais, seja na literatura ocidental:

(...) a agenda culturalista denuncia a arbitrariedade e o caráter contingente dos critérios que presidiram à constituição dos cânones, assinalando sua feição elitista e homogeneizante, e a partir daí passa a reivindicar posições de relevo para a produção de segmentos tidos como marginalizados ou subalternos, como os constituídos por mulheres e por representantes de etnias políticas e socialmente minoritárias. (SOUZA, 2006, p. 143-4)

Essa talvez seja a maior contribuição dos Estudos Culturais aos Estudos Literários. Os frequentes ataques à tradição ajudaram a promover uma reavaliação dos conceitos de literatura e uma revisão do cânone, abrindo o caminho para a leitura e a análise de obras para além daquelas consideradas clássicas. Assim, a proposta culturalista representou, a princípio, a inclusão de textos marginalizados, que foram acrescentados à tradição ou então estudados como tradições separadas (cf. CULLER, 1999, p. 53-4). No entanto, alguns posicionamentos mais conservadores reagiram negativamente a essa tentativa de expansão do cânone, temendo que se passasse a depreciar nossa “herança literária”, que se abandonasse a “excelência” em favor da representatividade cultural.

A pedra angular dessas discussões são as tensões que envolvem os juízos de valor atribuídos à literatura, e que impactam diretamente na formação do cânone. De um lado havia a concepção de uma “literatura oficial”, considerada de qualidade superior por críticos e professores; de outro, o que era de fato lido e apreciado por um maior número de leitores, taxado de literatura popular e associado à baixa qualidade literária. Esse descompasso entre o que era lido e o que era valorizado, entre literatura popular e de elite, relegou uma grande parcela da literatura a uma condição marginal. Tal julgamento, porém, baseava-se em critérios externos às narrativas, muito mais do que em características imanentes a elas. Culler é categórico ao afirmar que

(...) a aplicação do critério de excelência literária foi historicamente comprometida por critérios não-literários, envolvendo raça e gênero, por exemplo. A experiência de crescimento de um menino (por exemplo, a de Huck Finn) foi considerada universal, enquanto que a de uma menina (a de Maggie Tulliver, em *The Mill on the Floss*) foi vista como uma matéria de interesse mais restrito. (CULLER, 1999, p. 54-5)

A inclusão da ficção produzida por minorias étnicas, por imigrantes, por mulheres pavimentou o caminho para a percepção de tradições literárias mais diversificadas e comprometidas em expressar diferentes culturas de variados grupos sociais. É nesse contexto que vemos crescer o interesse pela literatura feminina.

O esforço de resgatar, analisar e compreender a tradição de mulheres escritoras excluídas da história literária faz parte de um projeto mais amplo, ligado aos movimentos feministas da década de 60, que estimularam psicólogos, sociólogos, historiadores, entre outros profissionais de diversas outras áreas, a recuperar os feitos femininos nos âmbitos políticos, sociais e culturais, para, dessa forma, reescrever a história levando em consideração a participação das mulheres (cf. SHOWALTER, 1977, p. 8; WOOLF, 2019, p. 10).

O preconceito da crítica fez com que o nome de muitas escritoras e os títulos de suas respectivas obras fossem, em sua maioria, apagados da história, a ponto de ser necessário um esforço para resgatar o mínimo de informação sobre suas vidas e sobre suas carreiras. Na literatura em língua inglesa, por exemplo, se Jane Austen, as irmãs Brontë, George Eliot e Virginia Woolf foram e são consideradas grandes escritoras, muitas outras foram ignoradas por estudos, pesquisas acadêmicas e antologias (cf. SHOWALTER, 1977, p. 7). Fenômenos similares ocorreram em diferentes literaturas nacionais: no Brasil, por exemplo, a produção ficcional feminina até meados do século XX é praticamente desconhecida. Até que os nomes de Rachel de Queiroz, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles ganhassem a atenção e o reconhecimento dos críticos e dos estudiosos, foi como se não houvesse existido escritoras brasileiras. As obras de Maria Firmina Reis, Ana Luísa de Azevedo Castro, Júlia Lopes de

Almeida, Emília Freitas, Mme Chrysanthème só recentemente vêm sendo descobertas e estudadas como uma tradição literária feminina brasileira (cf. SANTOS, 2017).

O apagamento da literatura de autoria feminina dos registros históricos em diferentes países e em diferentes épocas deve-se em grande parte ao meio literário ser predominantemente masculino e resistente à participação das mulheres. Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979, p. 3-4) argumentam que, pelo menos até o século XX, era comum que a atividade literária fosse considerada um “dom masculino”. Importantes figuras desse meio, como o poeta Gerard Manley Hopkins, defendiam mesmo que esse dom “distingua os homens das mulheres”<sup>37</sup>. Também o crítico William Glass (*apud* GILBERT; GUBAR, 1979, p. 9), em um comentário com óbvia conotação sexual, lamenta que “[à]s mulheres falta aquela pulsão genital congestionada que energiza todos os grandes estilos”<sup>38</sup>. Tais concepções misóginas, que predominaram por um longo tempo no ambiente literário, ajudam a entender por que a literatura era um espaço interdito às mulheres (cf. FAEDRICH, 2018, p. s165).

Outras possíveis causas dessa interdição podem ser presumidas levando em conta alguns aspectos da cultura e do meio editorial. Em primeiro lugar, esperava-se que a mulher fosse sempre discreta e que restringisse suas atividades à vida doméstica – pois apenas ao homem pertencia a vida pública. A publicação de obras literárias era, então, considerada inadequada por transgredir as limitações comportamentais impostas pela sociedade. Em carta à noiva e escritora Amélia de Oliveira, o poeta brasileiro Olavo Bilac (*apud* FAEDRICH, 2018, p. s165) chamava atenção para o aspecto moral relacionado à má recepção da crítica: “(...) há em Portugal e Brasil cem ou mais mulheres que escrevem. Não há nenhuma delas de quem não se fale mal, com ou sem razão. Além disso, quem publica alguma coisa, fica sujeito à discussão, cai no domínio da crítica”<sup>39</sup>.

Ao alerta moral, Bilac adicionava outro relacionado à impiedade da recepção literária. Certos preconceitos contra as mulheres ajudaram a reforçar a ideia de que elas seriam inaptas a exercer o ofício das Letras por serem, supostamente, frágeis e emotivas – logo, incapazes de lidar com a crítica literária. A ideia encontra-se reproduzida também no discurso do escritor e

---

<sup>37</sup> No original: “The artist’s most essential quality (...) is masterly execution, which is a kind of male gift, and especially marks off men from women (...).”

<sup>38</sup> No original: “[literary women] lacks that blood congested genital drive which energizes every great style.”

<sup>39</sup> Em seu ensaio, Anna Faedrich demonstra como a opinião de Olavo Bilac foi responsável por ceifar a carreira literária de Amélia de Oliveira, e, também, como a crítica velada ou explícita de outras importantes figuras masculinas do meio literário brasileiro contribuíram significativamente para que outras escritoras oitocentistas como Maria Firmina dos Reis, Auta de Souza, Albertina Bertha, Narcisa Amália e Teresa Margarida da Silva e Orta fossem eclipsadas de nossa história.

jornalista Valentim Magalhães (1896, p. 156) que, tal como Bilac, pondera que à mulher faltam certos dotes, “a reflexão acurada, a profundidade de juízo, a abstração”, como falta a força física. Sendo ela “toda sentimento” (p. 161), sem o controle sobre as próprias emoções, as tentativas de contribuição das mulheres à literatura estariam fadadas ao fracasso:

O cérebro da mulher não foi feito para as árduas e ingratas investigações da filosofia, nem para os profundos e acérrimos estudos médicos, jurídicos ou matemáticos.

Não tem a consistência estrutural precisa para resistir. A imaginação ou o sentimentalismo embriaga-as, arrebatá-las, dá-lhes a cegueira do deslumbramento, e o ponto final de tantos esforços bem-intencionados, de tantos sofrimentos heroicos, é sempre – ou a desilusão aniquiladora, ou a loucura, quase sempre o suicídio, pois a mulher é bastante orgulhosa para não sobreviver à derrota do seu amor-próprio, ou à morte do seu ideal. (MAGALHÃES, 1896, p. 159)

Em resumo, os homens, por serem fortes física e mentalmente, estariam naturalmente preparados para lidar com uma recepção negativa por parte da crítica literária. Ao contrário deles, as mulheres, emotivas, orgulhosas e frágeis, seriam incompatíveis com o ofício das Letras. Ao cumular tais defeitos, as escritoras jamais seriam capazes de se igualar aos homens e se tornarem escritoras bem-sucedidas. Essa conclusão leva-nos ao terceiro argumento, que diz respeito à competitividade típica do mercado editorial. Faedrich (2018, p. 172) enxerga no desencorajamento sistemático empreendido pelos escritores e críticos às carreiras das escritoras também uma rivalidade própria desse meio: “Por um lado, podemos admitir que esses homens não consideravam mesmo a literatura produzida por mulheres de valor; por outro lado, podemos considerar o medo do poder feminino e de mais uma concorrência em um espaço literário de disputa intelectual e mercadológica”. A convicção de que a literatura feminina era inferior à masculina fez do homem um “eterno inimigo” da mulher no campo das Letras (cf. MAGALHÃES, 1896, p. 154).

O meio pouco convidativo, repleto de preconceitos e desestímulos, influenciou sobremaneira a atividade literária feminina. Virginia Woolf comenta os danos gerados por essa atitude misógina ao ponderar as dificuldades enfrentadas pelas escritoras que porventura possuíssem o intuito de exercer tal ofício:

A indiferença do mundo, que Keats e Flaubert e outros homens de gênio tiveram tanta dificuldade de suportar, não era, no caso da mulher, indiferença, mas, sim, hostilidade. O mundo não lhe dizia, como a eles: “escreve, se quiser; não faz nenhuma diferença para mim”. O mundo dizia numa gargalhada: “Escrever? E que há de bom no fato de você escrever?” (WOOLF, 1990, p. 66)

Se a indiferença em relação a alguns escritores criou obstáculos para as suas respectivas carreiras literárias, a hostilidade voltada às mulheres teve consequências muito mais graves: a chacota e a censura eram as reações mais comuns por parte dos críticos e

tiveram papel importante na desvalorização de suas obras (cf. WOOLF, 2019, p. 14). Um exemplo concreto desse tipo de obstáculo é a carta de Robert Southey à Charlotte Brontë, taxativa em sua afirmação de que “a literatura não é o objetivo da mulher, e nem poderia ser” (TELLES, 1992, p. 50). Não é de se surpreender que recepções semelhantes a essa tenham inibido a escrita feminina, desincentivando e condenando as suas obras (cf. WOOLF, 1990, p. 68). Ainda assim, a profusão de escritoras no meio literário aponta para a persistência com que elas enfrentaram as condições adversas e procuraram o ofício das Letras – até mesmo porque essa era uma das poucas opções de carreiras disponíveis além da doméstica (cf. ANDERSON; KRÖGER, 2019, p. 17).

Assim, como disse Virginia Woolf (1990, p. 82), o ingresso da mulher no mercado literário, que ocorreu em maior escala ao final do século XVIII, é um fato que deveria ser encarado com maior atenção. Para isso é preciso levar em conta o contexto sociocultural da época e as mudanças que permitiram à mulher ser considerada uma escritora profissional, mesmo em meio a tantas adversidades. Anteriormente, a escrita feminina era voltada sobretudo para a poesia. Woolf (1990, p. 83) demonstra que, na Inglaterra, algumas poucas mulheres, nobres de nascimento, ousaram fazer versos. As tentativas dessas poetisas de ingressar no meio literário foram recebidas por uma crítica desencorajadora. Ao longo do século XVIII, porém, as mulheres fizeram notáveis esforços para se inserirem nesse meio, privilegiando, desta vez, o romance. Foi somente com a ascensão do novo gênero literário que o mercado se tornou um pouco mais favorável à escrita feminina. Showalter (1977, p. 17) destaca que a maioria dos romances do período foram escritos por mulheres. Além disso, se tomarmos como exemplo uma editora como a Minerva Press – especializada em romances sentimentais e góticos –, veremos que a maior parte de seus colaboradores foram do sexo feminino.

A demanda por romances abriu espaço para que as mulheres – suas principais leitoras – assumissem com alguma segurança o papel de escritoras profissionais. Há algumas explicações extraliterárias que ajudam a entender essa profícua relação: Virginia Woolf (1990, p. 84) observa que as mulheres passavam a maior parte do seu tempo restritas ao interior de suas casas, logo, essa delimitação espacial refletiu-se naturalmente em sua ficção e ajudou a moldá-la. Os principais assuntos do romance setecentista, isto é, a experiência individual, os sentimentos e as relações pessoais construídas ao longo da vida ordinária faziam parte do cotidiano feminino e tornaram-se um objeto de escrutínio comum nas obras das escritoras.

Além disso, o novo gênero gozava de pouco prestígio literário, e vários fatores contribuíam para esse preconceito. Um relativo aumento do público leitor no século XVIII transformou a escrita de romances em uma atividade comercial, que, muitas vezes, privilegiava o lucro em detrimento da qualidade estética. O gênero foi entendido como oposto à então considerada alta literatura: “O romance era considerado em geral um exemplo típico da espécie de literatura aviltada que os livreiros ofereciam ao público leitor” (WATT, 2010, p. 57). As demandas do mercado exigiam que a prosa se tornasse mais simples, mais fácil, e que sua leitura suscitasse emoções intensas – características que supostamente diminuiriam ou mesmo excluiriam seu valor artístico. Essa opinião desfavorável pode ser notada, por exemplo, no comentário feito por Mary Shelley no conhecido prefácio em que relata os acontecimentos do verão de 1816, na Suíça, e a origem de *Frankenstein* (1818): o desafio de escrever uma “história de fantasmas”, proposto por Byron, não foi levado à cabo pelos “ilustres poetas” – nem por Percy Shelley, nem por John Polidori, nem pelo próprio Byron –, pois, “incomodados com a trivialidade da prosa, também abandonaram prontamente aquela desagradável tarefa” (SHELLEY, 2018, p. 89-90). Coube à Mary Shelley explorar as possibilidades que a prosa possuía para a criação de seu romance gótico. O relato da escritora britânica parece confirmar que um dos motivos para que as mulheres de alta posição social tenham se dedicado a escrever romances é porque, ao menos a princípio, o gênero não era o privilegiado pelos seus maridos, nem por outros escritores (cf. WATT, 2010, p. 46).

As romancistas não pertenciam, necessariamente, como Mary Shelley, à alta classe social – muitas mulheres da classe média foram contratadas para escrever *bestsellers* ao longo dos séculos XVIII e XIX. Regina Roche, Charlotte Riddell, Amelia Edwards, Margareth Oliphant e Louisa May Alcott são apenas algumas dessas mulheres que construíram carreiras literárias. Elas possuíam em comum a necessidade de sustentar suas famílias e a oportunidade de fazê-lo por meio da escrita. Suas obras não foram arquitetadas seguindo os parâmetros do que era considerado “alta literatura”. Pelo contrário, procuravam atender antes as demandas do mercado, entretendo os leitores com o que havia de mais popular à época. Marlyse Meyer (2001, p. 48) observa que muitas delas pouco se preocupavam com a qualidade literária, “se sujeitavam a escrever segundo tema ou título pré-indicados; bastava imaginação, nem muito, tão redundante era o modelo oferecido à venda”. Essa afirmação pode facilmente ser comprovada se tomarmos como exemplo a carreira de Roche, cujos romances góticos foram quase tão populares quanto os radcliffianos:

Roche provavelmente escreveu como meio de sustentar sua família. Ela escreveu romances góticos quando romances góticos estavam em voga. Quando os leitores

demandaram, Roche tomou o caminho contrário e trocou de assunto, focando-se na Irlanda e em seus problemas sociais. Ao fazer isso, ela conseguiu criar e, mais importante, sustentar uma longa carreira de sucesso. (ANDERSON; KRÖGER, 2019, p. 37)<sup>40</sup>

Roche adquiriu sucesso com a publicação de obras como *The Children of the Abbey* e *Clermont* (1798). Enquanto este já foi considerado “o mais gótico dos romances góticos”<sup>41</sup>, por ostentar as principais fórmulas e os clichês dessa literatura, aquele se tornou um dos livros mais vendidos da Minerva Press (cf. ANDERSON; KRÖGER, 2019, p. 36-7). Nas últimas décadas do século XVIII, o romance sentimental e o Gótico dominavam o interesse popular no âmbito ficcional (cf. PUNTER, 1996a, p. 25). Não por acaso, escritoras como Roche apostaram em uma ficção gótica de influxos sentimentais, que se mostrou uma fórmula eficaz para agradar ao público leitor setecentista. O sucesso dessa conjunção foi tamanho que esses romances preencheram os gabinetes de leitura e as bibliotecas circulantes da Inglaterra, e, também, da França, de Portugal e do Brasil<sup>42</sup>.

No século XIX, Margaret Oliphant – tal como Regina Roche – também viu em sua habilidade com a escrita o único meio disponível para prover o necessário à família (cf. ANDERSON; KRÖGER, 2019, p. 81). Ela escreveu quase uma centena de romances e mais de cinquenta contos, além de ensaios e resenhas. A batalha financeira travada por Oliphant para sustentar a si e à família está documentada na correspondência trocada entre ela e os seus editores. Elaine Showalter (1977, p. 47) ressalta que ela prometia livros que ainda não havia escrito e escrevia livros com os quais pouco se importava. Esse numeroso conjunto de obras atraiu um público leitor cativo, mas inibiu a crítica especializada – a atitude mais comercial da atividade literária, embora comum entre escritores e escritoras, sempre foi condenada por se mostrar incompatível com o ideal do artista como gênio. A classificação da vasta obra de Oliphant como de valor irrelevante porque profícua é reproduzida mesmo por Virginia Woolf (*apud* SHOWALTER, 1977, p. 47), que, em uma indignada crítica, considera que a escritora “vendeu o seu cérebro, o seu admirável cérebro, prostituiu sua cultura e escravizou sua

---

<sup>40</sup> No original: “Roche likely wrote as a means to support her family. She penned Gothic novels when Gothic novels were the fashion. When readers demanded a change, Roche made a sharp left turn and changed her subject matter, focusing on Ireland and its social problems. In doing so, she managed to create and, more important, sustain a long successful career.”

<sup>41</sup> No original: “Clermont may be the most Gothic of Gothic novels”.

<sup>42</sup> A esse respeito cabe ressaltar que a popularidade de *The Children of the Abbey* fez com que sua narrativa fosse traduzida para diferentes idiomas, incluindo, entre eles, o português. Intitulado *Amanda e Oscar* no Brasil, o romance tornou-se uma literatura bastante popular, como bem comprova o relato do escritor José de Alencar em *Como e porque sou romancista* (1893) (cf. ALENCAR, 1995, p. 23).

liberdade intelectual para que pudesse ganhar a vida e educar seus filhos”<sup>43</sup>. Para Anderson e Kröger (2019, p. 80), se o nome de Margaret Oliphant caiu no obscurantismo, isso se deve menos à qualidade de suas narrativas, e mais à recepção literária que ignorou sua obra: ela foi taxada como uma escritora sensacionalista, cujas narrativas haviam sido feitas para serem descartadas após a leitura.

Os exemplos dessas duas escritoras britânicas demonstram as dificuldades enfrentadas mesmo por aquelas que conseguiram um lugar no meio literário. A título de comparação, podemos, aqui, indicar como um fenômeno semelhante – ou de proporções ainda maiores – ocorreu na literatura brasileira. Em seu estudo sobre a ficção do período de 1870 a 1920, Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 259) observa que “[e]mbora tivesse, ainda no século dezoito, tido em Margarida da Orta e Silva uma precursora, a ficção não conta entre nós, no período aqui estudado, muitas mulheres”. O levantamento feito por Pereira revela o nome de apenas doze escritoras. Dentre essas, um número ainda menor representa as mulheres cujas obras resistiram ao tempo e conseguiram chegar até nós. Diante desses dados, a historiógrafa alerta para a dificuldade em se estabelecer uma tradição feminina da literatura brasileira:

(...) temos que aceitar como definitivo o juízo dos contemporâneos, tácito no silêncio que se fez em torno da maioria dessas escritoras, registradas tão-somente por Sacramento Blake. E mesmo a uma ou outra lembrada pelos críticos do momento, como Adelina Lopes Vieira ou Georgeta de Araújo, não se pode dar lugar na história. (PEREIRA, 1988, p. 259)

Em comparação ao contexto literário britânico, a recepção crítica legada às escritoras brasileiras parece ter sido ainda mais hostil. Se, no país de língua inglesa, as romancistas conseguiram o *status* de escritoras profissionais, no Brasil não houve qualquer incentivo à produção literária feminina. Ao reunir as obras completas de nossas escritoras oitocentistas contamos um número modesto de romances e livros de poesias por elas publicados – e a maioria só foi resgatada recentemente do completo esquecimento.

Comentários como o de Valentim Magalhães (1896, p. 154), que afirma “que não são as letras o campo de ação natural da mulher”, parecem reproduzir a animosidade com que a escrita feminina foi recebida no meio literário. Embora não seja uma crítica formal – mas sim uma carta endereçada a uma amiga que possuía intenções de ser escritora –, mostra-se de acordo com o pensamento da época: o de que a literatura feminina não conseguiria suplantá-la de autoria masculina; porém, caso desejassem, ainda assim, ingressar no meio literário, suas

---

<sup>43</sup> No original: “Mrs. Oliphant sold her brain, her very admirable brain, prostituted her culture and enslaved her intellectual liberty in order that she might earn her living and educate her children.”

obras não deviam ser voltadas senão para assuntos específicos – como educação moral e cívica, o lar doméstico e o matrimônio (cf. MAGALHÃES, 1896, p. 154; p. 163).

A dificuldade de se estabelecer uma tradição feminina na literatura brasileira passa, portanto, por esse desprezo com as tentativas de nossas escritoras de ingressarem em um mercado literário, então entendido como um ofício exclusivamente masculino. Esse desprezo pode ser observado na recepção do primeiro romance de autoria feminina da literatura brasileira: *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis. Embora ele tenha sido o primeiro a trazer para a nossa ficção um discurso abertamente abolicionista, e tenha explorado temas sociais – o que foi tão elogiado em tantos escritores canônicos – isso não foi suficiente para permitir que Reis fosse contemplada por nossa historiografia, e só recentemente ela tem chamado a atenção dos Estudos Literários (cf. LOBO, 2006, p. 193).

Outra escritora oitocentista, a cearense Emília Freitas, demonstrava uma inegável preocupação com essa censura especificamente voltada à escrita feminina. No prefácio de “Canções do lar” (1891), ela não se dirige aos seus leitores, mas “aos censores”, e não pede a indulgência dos críticos, mas sim que deem à obra o devido respeito. Sua principal obra, o romance *A Rainha do Ignoto* (1899), é dedicada aos escritores brasileiros, de quem Freitas diz não temer a crítica sincera: “[d]e ouvidos cerrados, seguirei desassombrada no dificultoso caminho da Literatura Pátria” (FREITAS, 2003, p. 30). A recepção crítica da obra não poupou repreensões ao que taxou de um “dramalhão inverossímil” em que “o romantismo atinge as raias do delirante” (MONTENEGRO, 1953, p. 76-7). Tal como ocorreu a Reis, também o nome de Freitas e os títulos de suas obras foram obliteradas de nossa história literária.

Diante de tantos obstáculos, não é surpresa que nomes femininos tenham permanecido por tanto tempo fora do cânone. Estabelecer uma tradição literária feminina – em literaturas de língua inglesa ou nas de língua portuguesa – é uma tarefa que exige, antes de tudo, o esforço de reconstituir uma literatura apagada dos registros históricos. Anne Williams (1995, p. 135) recorda-nos que

[e]m se tratando de vendas e de público leitor, elas eram surpreendentemente bem-sucedidas como autoras de romances, especialmente de romances góticos. Até recentemente, a maioria delas – tanto as escritoras de romance quanto as de romanesco – foram amplamente esquecidas. Fanny Burney sobreviveu na periferia da história literária como uma das duas escritoras que Jane Austen mais admirava. Ann Radcliffe (...) foi conservada nas notas de rodapé acadêmicas de *Northanger Abbey* como objeto da afetuosa sátira de Austen. E muito embora a contribuição de Radcliffe à tradição gótica seja importante para os estudantes do Gótico, este último, por si só, foi considerado marginal<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> No original: “In terms of sales and readership, they were strikingly successful as authors of romances, especially Gothic romances. Until recently most of them – novelists and romancers alike – were largely

O comentário de Williams ajuda a introduzir uma informação importante: à medida que os nomes de escritoras e os títulos de suas obras foram recuperados tornou-se perceptível que muitas mulheres utilizaram os recursos góticos na arquitetura de suas narrativas. Essa relação existente entre a escrita feminina e a poética gótica chamou a atenção de Lisa Kröger e Melanie Anderson (2019, p. 9), que se questionam “[p]or que as mulheres são boas em escrever ficção de horror?”<sup>45</sup>.

Uma resposta a essa pergunta deve considerar sobretudo as condições editoriais do século XVIII, momento em que a mulher obteve a oportunidade de se tornar escritora profissional: as mulheres procuraram estabelecer-se no mercado literário escrevendo a ficção em voga à época – a gótica – para atrair um maior número de leitores. Porém, Kröger e Anderson afirmam que a afinidade entre a escrita feminina e esse tipo de ficção deve-se também à própria natureza de tais narrativas: o horror, por exemplo, é “um gênero transgressivo. Força os leitores a zonas desconfortáveis nas quais não estamos acostumados a pisar, e nos força a confrontar o que naturalmente queremos evitar” (p. 9)<sup>46</sup>. De forma semelhante, a literatura gótica, desde a sua origem, procurou revelar vicissitudes sociais e colocá-las em questão. Nas palavras de William Veeder (1998, p. 23):

Eu acredito que o gótico é, entre todos os gêneros ficcionais, aquele mais intensamente preocupado a um só tempo com a liberação de emoções reprimidas e com a exploração de questões sociais marginalizadas, uma vez que o gótico apresenta de forma mais agressiva uma gama de emoções das mais incomuns, convencionalmente tratadas como além dos limites – incesto, parricídio, disfunções familiares, raiva arcaica, desejo homoerótico<sup>47</sup>.

É possível concluir que as mulheres tenham encontrado no Gótico um espaço adequado para ficcionalizar a sua condição marginal na sociedade. Essa literatura permitiu que as escritoras abordassem as experiências femininas mais terríveis, explorando e denunciando os terrores e os horrores das quais foram – e continuam sendo – vítimas. Os

---

forgotten. Fanny Burney survived on the periphery of literary history as one of the two writers Jane Austen had most admired. Ann Radcliffe, (...) was enshrined in the scholarly footnotes to *Northanger Abbey* as the object of Austen’s affectionate satire. And while Radcliffe’s contribution to the Gothic tradition was important to students of Gothic, Gothic itself was assumed to be marginal.”

<sup>45</sup> No original: “Why are women great at writing horror fiction?”.

<sup>46</sup> No original: “is a transgressive genre. It pushes readers to uncomfortable places, where we aren’t used to treading, and it forces us to confront what we naturally want to avoid.”

<sup>47</sup> No original: “I believe gothic is, of all fiction’s genres the one most intensely concerned with simultaneously liberating repressed emotions and exploring foreclosed social issues, since gothic presents most aggressively the range of outré emotions conventionally considered beyond the pale – incest, patricide, familial dysfunction, archaic rage, homoerotic desire.”

inúmeros exemplos de obras góticas de autoria feminina que tematizam perseguições, estupro, violência física e psicológica parecem confirmar tal hipótese. Admitir a íntima relação da literatura gótica com a literatura feminina ajuda também a esboçar alguns dos motivos que explicam o esquecimento desta última. Pode-se supor que essas obras sofreram um duplo preconceito: em primeiro lugar, por serem de autoria feminina; em segundo lugar, por muitas dessas escritoras privilegiarem formas e recursos narrativos provenientes de uma tradição já marginalizada.

Em verdade, a própria existência dessa ficção foi dependente tanto do papel da mulher como leitora quanto como escritora profissional (cf. STEVENS, 2000, p. 23). Os nomes filiados ao Gótico não são poucos: Clara Reeve, Ann Radcliffe, Charlotte Smith, Regina Maria Roche, Charlotte Dacre, entre tantas outras cujas obras ajudaram a moldar e a consolidar o Gótico literário em seus momentos iniciais. Para além desse momento histórico e literário específico, Kate Chopin, Edith Wharton, Shirley Jackson, Daphne Du Maurier deram continuidade à relação existente entre a escrita feminina e a poética gótica. Essa afinidade não se resume, porém, a escritoras pouco conhecidas, pois mesmo aquelas que fazem parte do cânone da literatura ocidental, como Jane Austen e as irmãs Emily e Charlotte Brontë, possuem obras que apesar de focadas no retrato da vida cotidiana, carregam muitos traços góticos.

No Brasil, à medida que a presença do Gótico foi sendo demonstrada – em escritores canônicos e, principalmente, naqueles que ficaram à margem do cânone literário – tornou-se possível compreender que também aqui a poética gótica foi utilizada e difundida por uma série de escritoras, em cujas narrativas se sobressaem uma variedade de crimes e transgressões, incestos e outros tabus, bem como fantasmagorias, loucura, doenças e mortes. O estudo analítico das obras de Maria Firmina dos Reis, Ana Luísa de Azevedo Castro, Emília de Freitas e Júlia Lopes de Almeida vem revelando não apenas a existência de uma tradição feminina em nossa literatura, mas também a consistência com que imagens, formas e temas góticos foram privilegiados por essas escritoras.

Por conta de tais fatos, os estudiosos têm analisado a ficção gótica levando em consideração as questões de gênero. Essas pesquisas de cunho feminista têm auxiliado em um entendimento mais complexo de ambas as tradições – a gótica e a feminina – e revelado aspectos importantes a respeito desta última, como pretendo demonstrar a seguir.

## 2.2 Gótico feminino vs Gótico masculino

Um olhar mais apurado permite notar que as obras góticas são menos homogêneas do que podem parecer a princípio. A existência de duas vertentes dessa ficção desde a sua origem tem sido constatada por diferentes críticos e teóricos. É o caso, por exemplo, do famoso comentário do Marquês de Sade em “Notas sobre romances”, prefácio de *Os crimes de amor* (1799). Ao analisar os romances góticos ingleses, Sade distinguia dois modelos narrativos que corresponderiam aos usos que Ann Radcliffe e Matthew Lewis faziam das características góticas. O modelo radcliffiano, produto dos “estranhos arrebatamentos” da imaginação, seria caracterizado pela explicação dos elementos sobrenaturais ao final das narrativas (SADE, 2002, p. 44) – técnica que ficou conhecida como “sobrenatural explicado”. Já o modelo de Lewis – que Sade julga “superior em todos os sentidos” ao de Radcliffe – deixaria de lado as explicações racionais e apostaria no sobrenatural e nos crimes humanos como forma de ficcionalizar o mal, ainda que, para isso, se valham de terrores inverossímeis (SADE, 2002, p. 44-5).

Uma divisão semelhante à de Sade apareceu em uma crítica anônima, publicada em 1827 na *Encyclopaedia Londinensis*, em que o autor identifica duas vertentes opostas nos romances góticos da época: uma representada por Radcliffe, e a outra pelos romances influenciados pelos horrores da escola alemã, das quais Lewis foi um conhecido entusiasta:

Certamente o melhor dessa escola de terror são aqueles [romances] da Sr.<sup>a</sup> Radcliffe, cuja linguagem – ocasionalmente poderosa –, e um profundo sentimento atribuíu-lhes uma excelência típica de seus predecessores. Em nosso tempo essa espécie tomou um novo rumo. Os horrores peculiares da Escola Alemã têm conferido a eles um novo aspecto por meio da assimilação de personagens modernos e de agentes sobrenaturais, e essa absurda união não os privou de serem interessantes. (...) (ANÔNIMO *apud* TOWNSHEND, 2016, p. 19-20)<sup>48</sup>

O comentário torna-se ainda mais importante ao relacionar os romances góticos com determinados efeitos estéticos do medo privilegiados por suas narrativas. Nestes termos, Radcliffe é associada a uma “escola do terror”, enquanto os romances inspirados supostamente pela escola alemã poderiam ser associados à produção de “horrores peculiares”. Uma explicação mais elaborada dessa associação seria desenvolvida por Edith Birkhead, que,

<sup>48</sup> No original: “Certainly the best of this terrific school are those of Mrs. Radcliffe, whose occasionally powerful language, and deep feeling, gave them an excellence her predecessors were unacquainted with. In our time this species has taken a new turn. The peculiar horrors of the German school has [*sic*] given it a novel aspect by the assimilation of modern characters and supernatural agents, and this preposterous union has not deprived them of interest. (...)”

em seu estudo seminal sobre a literatura gótica, enfatiza a necessidade de se segmentar o Gótico em duas vertentes. Para ela, passar dos romances de Radcliffe para os de Lewis significa

deixar o “romance de suspense”, cujo efeito depende, em parte, do instinto de curiosidade humana, para o “romance de horror”, que trabalha quase inteiramente com o ainda mais forte e mais primitivo instinto humano do medo. (...) Os historiadores literários costumam enfatizar demasiadamente a conexão entre a Sr.<sup>a</sup> Radcliffe e Lewis. Os seus propósitos e realizações são tão diferentes que é bastante impreciso falar de ambos como pertencentes à mesma escola. (BIRKHEAD, 1921, p. 63)<sup>49</sup>

Birkhead enfatiza que cada vertente possui propósitos particulares e se realiza narrativamente de forma distinta. Por um lado, os romances radcliffianos teriam sido arquitetados como narrativas que se desenvolvem por meio do suspense e privilegiam o efeito do terror; por outro, os de Lewis, explícitos, violentos e repulsivos, buscariam suscitar os efeitos de horror. Se compararmos os modos como as obras dos dois escritores se valem dos efeitos do medo, essa distinção torna-se ainda mais clara. No que diz respeito ao medo do sobrenatural, nos romances radcliffianos as ameaças fantasmagóricas são apenas sugeridas, e explicadas como consequências da imaginação atormentada de personagens dominadas pela sensação de insegurança e medo proveniente dos *loci horribiles*. Já no romance de Lewis, elas são reais e suas descrições físicas suscitam repulsa, bem como seus atos provocam horror – como anteriormente demonstramos ao analisar a aparição da Freira Sangrenta.

Outro modo de se demarcar as diferentes formas como ambos os autores procuram suscitar medo é investigar as ameaças humanas, isto é, as transgressões cometidas pelos vilões da narrativa. Tomemos como exemplo uma passagem de *O italiano* (1797), romance entendido, muitas vezes, como uma espécie de “resposta elegante” de Radcliffe ao violento e sexualmente explícito *O monge* (cf. PUNTER, 1996a, p. 55; TOWNSHEND, 2016, p. 42). Na trama, Vivaldi é capturado – erroneamente – pela Inquisição. À mercê dos seus inquisidores, o herói é levado a prenciar o castigo ao qual seria submetido:

O intervalo, passado na expectativa entre a sentença e o cumprimento dessa punição preliminar foi, de fato, terrível. A aparente ignomínia de sua situação, e a ignorância do grau de tortura que lhe seria aplicado superaram a calma que ele havia demonstrado anteriormente. E, enquanto ele andava de um lado para o outro em sua

---

<sup>49</sup> No original: “To pass from the work of Mrs. Radcliffe to that of Matthew Gregoris Lewis is to leave ‘the novel of suspense’, which depends for part of its effect on the human instinct of curiosity, for ‘the novel of terror,’ which works almost entirely on the even stronger and more primitive instinct of fear. (...) Literary historians have tended to over-emphasise the connection between Mrs. Radcliffe and Lewis. Their purposes and achievement are so different that it is hardly accurate to speak of them as belonging to the same school.”

cela, gotas de suor frio, que pendiam de sua testa, revelavam a agonia de sua mente. (RADCLIFFE, 1824, p. 669)<sup>50</sup>

Em vez de descrever as torturas inquisitoriais, Radcliffe opta por fazer com que o leitor as imagine. Vivaldi não é exposto diretamente à Inquisição, mas, enquanto permanece cativo, perturbado pela terrível possibilidade de ser torturado, ele percebe relances do que poderia ser o seu destino:

Vivaldi seguiu-o [o Inquisidor] com os olhos até uma porta com uma das extremidades aberta e viu-o entrar em um aposento de onde se projetava uma forte luz. Ali estavam muitos outros presos como ele, que pareciam aguardar pelo inquisidor. A porta se fechou imediatamente. Ou a imaginação de Vivaldi estava afetada ou então o que ele notou em seguida era real. Ele imaginou ouvir, assim que a porta se fechou, gemidos meio sufocados tal como os de uma pessoa em agonia. (RADCLIFFE, 1824, p. 619)<sup>51</sup>

A trama apresenta informações o suficiente para que os leitores se sintam aterrorizados com as torturas, sem, no entanto, recorrer aos aspectos gráficos da violência. Somos colocados na perspectiva de Vivaldi e levados a imaginar que os supostos gemidos de agonia sejam resultados de indizíveis crueldades sofridas pelos cativos, que, como ele, aguardavam pelo interrogatório, pela tortura e pela sentença da Inquisição. O terror dessa cena está, sobretudo, em saber que, tal como um mártir, o herói radcliffiano nada fez para merecer a prisão. A possibilidade de expor um inocente a um tão horrível castigo é uma forma de suscitar, nos leitores, um grau mais intenso de medo.

Considerado um romance anticlerical, *O monge* também aborda a severidade das punições da Igreja. O tema é, no entanto, explorado de maneira bastante diversa. Ao longo da narrativa, muitos personagens são expostos a castigos cuja crueldade muitas vezes excede à natureza dos pecados por eles cometidos. Tal como mencionamos anteriormente, o monge Ambrósio, um homem considerado santo, é lentamente corrompido por desejos sexuais, até chegar ao ponto de perpetrar crimes como o assassinato de sua mãe e o estupro e assassinato de sua irmã. Detido pela Inquisição para responder por suas transgressões, a punição de Ambrósio, no clímax da obra de Lewis, é uma das passagens em que o livro se vale mais intensamente de violência gráfica.

---

<sup>50</sup> No original: “The interval of expectation between the sentence and the accomplishment of this preliminary punishment, was, indeed, dreadful. The seeming ignominy of his situation, and his ignorance as to the degree of torture to be applied, overcame the calmness he had before exhibited, and as he paced his cell, cold damps, which hung upon his forehead, betrayed the agony of his mind.”

<sup>51</sup> No original: “Vivaldi followed him with his eyes, till a door at the extremity of the passage opened, and he saw the Inquisitor enter an apartment, whence a great light proceeded, and where several other figures, habited like himself, appeared waiting to receive him. The door immediately closed; and, whether the imagination of Vivaldi was affected, or that the founds were real, he thought, as it closed, he distinguished half-stifled groans, as of a person in agony.”

Em sua prisão, o monge imagina a própria punição: “Enquanto sua culpa e inocência era debatida em Madri, Ambrósio era prisioneiro dos tormentos da sua própria consciência e do medo pelo castigo que receberia” (LEWIS, 2017, p. 278). Porém, logo em seguida, a narrativa descreve os horríveis tormentos infligidos em Ambrósio:

Tendo falhado na tentativa de fazê-lo confessar, os inquisidores ordenaram que o monge fosse submetido à tortura. A ordem foi imediatamente executada e Ambrósio sentiu as dores mais violentas já inventadas pela crueldade humana. Porém, a morte se apresenta tão assustadora quanto acompanhada de culpa, que ele teve forças suficientes para continuar afirmando a sua inocência. Como consequência, redobram a sua agonia até que, vencido pela dor, ele desmaiou e escapou das mãos dos seus algozes. (LEWIS, 2017, p. 280)

De volta ao calabouço, as dores pelo corpo de Ambrósio eram mais suportáveis do que as dores que habitavam a sua mente. Seus membros deslocados, as unhas arrancadas das mãos e dos pés, os dedos esmagados e quebrados pela pressão dos parafusos, tudo era superado pela angústia e agitação da sua alma e pela intensidade do seu pânico.

No excerto, Lewis se vale da violência da tortura inquisitorial para horrorizar os seus leitores. As marcas dessa crueldade encontram-se no estado deplorável ao qual o monge é reduzido após a sua punição. Ao explorar de forma explícita as agonias de Ambrósio, a cena torna-se ainda mais pungente ao sabermos que tais torturas só irão cessar para dar lugar a uma agonia ainda pior. Afinal, ao confessar seus crimes Ambrósio seria sentenciado a queimar na fogueira – e, posteriormente, estaria submetido à danação no Inferno (cf. LEWIS, 2017, p. 281).

Apesar de tratarem de assuntos semelhantes, as narrativas de Radcliffe e de Lewis foram arquitetadas de modo a suscitar efeitos distintos, assim, não é de todo descabida uma separação de dois modelos de Gótico literário. Ressalto, porém, que embora a produção de efeitos estéticos do medo tenha sido, por um longo tempo, o principal critério para essa separação, o terror e o horror não são as únicas características narrativas que distinguem as duas vertentes.

Lewis é tomado como o fundador de uma tradição gótica violenta e sexualmente explícita, focada no horror e na repulsa. Diferenciando-se dessa tradição, encontramos as obras de muitas romancistas que, instigadas pelo sucesso dos romances de Ann Radcliffe, procuraram emular a fórmula de heroínas desamparadas, perseguidas por vilões cruéis e misóginos e atormentadas por fantasmas imaginários. As diferenças entre os dois modelos de Gótico chamaram a atenção das pesquisas de cunho feminista, que passaram a estudar a ficção gótica de autoria feminina de forma independente, com o objetivo de entender mais especificamente o que a diferenciaria da ficção de autoria masculina.

Foi o estudo de Ellen Moers (1976) o responsável por cunhar o termo “Gótico feminino” para se referir as obras pertencentes à vertente de Radcliffe e de suas seguidoras. Para Moers (1976, p. 90), o termo poderia ser facilmente definido como “as obras escritas por mulheres no gênero literário que, desde o século XVIII, tem-se chamado de Gótico”<sup>52</sup>. A definição proposta pela teórica baseia-se unicamente na diferença de gênero do autor, e não caracteriza, de modo formal, a extensa produção literária de autoria feminina que utilizava o Gótico em suas narrativas. A relevância do conceito é, sobretudo, terminológica, e seu principal papel foi o de levantar questionamentos a respeito dessa tradição.

Na esteira de Moers, outros estudos esforçaram-se em identificar recorrências de temas e imagens nas obras de escritoras do século XIX, mesmo quando estas se revelavam mulheres de diferentes posições sociais – inclusive quando histórica e geograficamente afastadas umas das outras. No entanto, esses esforços revelaram uma tendência em ignorar elementos formais relativos à construção das narrativas, prejudicando, assim, a compreensão de ambas as tradições – a feminina e a masculina. Consequentemente, se, por um lado, as pesquisas interessadas em aspectos culturais, sociológicos e em interpretações psicanalíticas ajudaram a revelar alguns elementos da literatura feminina, por outro lado pouco esclareceram a respeito das convenções formais e temáticas utilizadas pelas escritoras.

Para suprir essa defasagem, esta pesquisa partiu de um estudo indutivo aplicado a um *corpus* literário gótico de autoria feminina, isto é, a partir da leitura e análise de diferentes obras, de diferentes épocas, procurei estabelecer o que seriam as principais características dessa vertente. No entanto, tenho consciência de que ao optar pela generalização, deixo de contemplar alguns casos particulares que poderiam colocar em xeque a validade do modelo proposto neste trabalho. Uma argumentação contrária à proposta aqui defendida poderia afirmar que *Zofloya* (1806), romance de Charlotte Dacre, embora escrito por uma mulher, é frequentemente descrito como pertencente ao Gótico masculino (cf. TOWNSHEND, 2016, p. 38). Na literatura brasileira, *Encarnação*, de José de Alencar, e *O sacrifício* (1879), de Franklin Távora, também são exceções, uma vez que apresentam características narrativas que os aproximam da vertente feminina.

Porém, o estabelecimento das particularidades narrativas do Gótico feminino permite entender que o modelo desenvolvido e disseminado pelas escritoras estava disponível também para os escritores que desejassem arquitetar suas obras de modo semelhante. Por conta disso, casos excepcionais como os de Dacre, Alencar e Távora não inviabilizam a sistematização de

---

<sup>52</sup> No original: “What I mean by Female Gothic is easily defined; the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic.”

um Gótico feminino como uma vertente específica cujas obras compartilham entre si mais similaridades do que diferenças.

Assim, proponho aqui uma concepção sistemática do Gótico feminino por meio da descrição do que considero os elementos narrativos característicos dessa vertente: i) uma focalização feminina voltada aos interesses da mulher; ii) um ambiente doméstico como principal espaço narrativo; iii) uma protagonista mulher; iv) o homem como vilão transgressor. A esses elementos formais é possível adicionar ainda as temáticas privilegiadas pelas escritoras em suas obras, tais como: i) o confinamento feminino; ii) os problemas do matrimônio; iii) a perseguição à donzela em perigo; iv) a loucura e/ou morte das personagens femininas ao final das narrativas como punição à perda da virtude. Em conjunto, esses aspectos formais e temáticos originam tramas que destacam a violência e a opressão das quais as mulheres são vítimas. Descreverei, a seguir, como o Gótico feminino foi representado nas obras de escritoras góticas pertencentes à literatura em língua inglesa e na literatura brasileira, buscando, assim, caracterizar as particularidades dessa tradição feminina do Gótico literário.

## 2.3 Características do Gótico feminino

### 2.3.1 Focalização feminina

À medida que as discussões relacionadas à existência de uma tradição feminina na literatura gótica se intensificaram, as diferentes perspectivas teóricas geraram uma série de novos questionamentos, muitos dos quais contraditórios, em suas tentativas de compreender seu objeto de análise. Há, no entanto, um ponto no qual os estudiosos do Gótico feminino parecem concordar: essa ficção colocou as mulheres no centro das atenções e explorou temas a elas relacionados.

Isso foi possível porque o ingresso da mulher no mercado literário fez com que as escritoras tivessem a oportunidade de expressar valores femininos no âmbito ficcional – valores consideravelmente distintos dos masculinos, que até então dominavam a literatura (cf. WOOLF, 1990, p. 91-92). Judith Fetterley (*apud* CULLER, 1997, p. 63) comenta que, muitas vezes, as leitoras eram obrigadas a se identificar com uma ficção da qual eram excluídas, pois não raro narravam-se histórias em que as personagens femininas possuíam pouca

participação, ou, então, funcionavam como inimigas: “(...) pede-se que ela [a leitora] se identifique com um ser que se define em oposição a ela; exige-se que ela se identifique contra ela mesma”. Consciente dessa ausência feminina na ficção, Leslie Fiedler (1960, xix) comenta que, na literatura da Idade Média, a importância de personagens femininas como “La Belle Aude” d’A *Canção de Rolando* – poema medieval escrito possivelmente entre o final do século XI ou início do século XII – é supérflua, e a única mulher digna de recordação em *Beowulf* (circa 600 A.D.) é um terror emergindo das trevas do fundo das águas. O crítico identifica essa mesma ausência também na literatura dos Estados Unidos, e demonstra como muitos escritores americanos, incapazes de lidar com a ficcionalização do romance heterossexual, evitavam personagens femininas, ou, então, transformavam-nas em representantes de uma virtude ou de uma sexualidade monstruosas – ambos símbolos de rejeição ao envolvimento sexual. De uma forma ou de outra, a literatura carecia de uma representação mais justa das mulheres e da experiência feminina.

A entrada de escritoras no mercado literário permitiu suprir essa carência. Se levarmos em consideração as discussões levantadas por Gérard Genette (2017, p. 259-260) sobre voz narrativa, a “identidade do narrador”, veremos que as escritoras adicionaram à literatura uma voz feminina, um novo “eu” discursivo, aliado aos interesses da mulher. A inserção dessa nova voz é o que parece possibilitar a existência do Gótico feminino:

(...) se Woolf está correta sobre o significado desse novo sujeito feminino, então mesmo o mais fantástico dos romances góticos pode nos dizer muito sobre essa nova voz construída por uma nova perspectiva. (...) Se o Gótico feminino tem mesmo convenções diferenciadas, isso em si sugere que a mudança do “eu” foi realmente importante, tal como Woolf acreditava. (WILLIAMS, 1995, p. 135)<sup>53</sup>

Essa mudança foi fundamental para a criação de narrativas góticas que se valem de uma focalização feminina, isto é, suas tramas procuraram expor, sob um ponto de vista feminino, a vivência das mulheres em sociedade, suas ansiedades e os problemas por elas enfrentados em seu cotidiano, em um mundo dominado por regras e valores patriarcais (cf. SANTOS, 2017, p. 36). Entendo focalização nos termos de Mieke Bal (1999, p. 146), para quem este é um importante elemento constitutivo da narrativa, e diz respeito ao “relacionamento entre a ‘visão’ e o agente que vê e aquilo que é visto”<sup>54</sup>. Por ser um

<sup>53</sup> No original: “(...) if Woolf is correct about the significance of this new female subject, then even the most fantastic of Gothic romances might also tell us much about this new voice from a new perspective. (...) If Female Gothic has different conventions, this in itself suggests that the change of “I” was as important as Woolf believed”.

<sup>54</sup> No original: “Focalization is the relationship between the ‘vision’ the agent that sees, and that which is seen. This relationship is a component of the story part, of the content of the narrative text (...)”.

relacionamento, a teórica defende que é necessário levar em conta ambas as partes da focalização: o focalizador – quem vê – e o objeto focalizado – aquilo que é visto – para melhor compreender sua interdependência.

Bal define focalizador como “o ponto de onde os elementos são vistos. Esse ponto pode ser um personagem (i.e. um elemento da narrativa) ou estar fora dele” (BAL, 1999, p. 146)<sup>55</sup>. O leitor será inclinado a entender os eventos da trama sob o ponto de vista do focalizador e, ao fazê-lo, assumirá, pelo menos a princípio, a visão deste último. Já o objeto focalizado pode ser um ou mais personagens, ou, então, paisagens, eventos, etc. Importa aqui ressaltar que a imagem do objeto focalizado, tal como é apresentada aos leitores, é determinada pelo focalizador:

Precisamente por conta disso, nós somos apresentados a uma certa interpretação dos elementos que está longe de ser inocente. O grau em que uma apresentação inclui uma opinião pode variar, é claro; o grau que o focalizador aponta suas chaves interpretativas e as torna explícitas também varia. (BAL, 1999, p. 150)<sup>56</sup>

Dessa forma, o ponto de vista adotado por uma narrativa, longe de ser inocente, busca guiar ou manipular a trama de acordo com o interesse do focalizador. No Gótico feminino, isso é perceptível em alguns dos primeiros romances góticos escritos por mulheres, em que os anseios e medos das personagens femininas ganham maior destaque ao longo de uma narrativa que busca tornar explícitos ao leitor os terrores e horrores do universo feminino.

A exemplo, *The Recess* (1783-85), de Sophia Lee, é protagonizado por Matilda e Ellinor, filhas fictícias de Mary, rainha da Escócia. O protagonismo feminino diferencia o romance de Lee dos que lhe antecederam: a narrativa tem como objeto focalizado os muitos perigos enfrentados pelas duas heroínas na tentativa de escapar do mesmo destino que sofrera a sua mãe. Punter (1996a, p. 52) chama atenção para como Lee retrata a violência onipresente no cotidiano feminino, a despeito do *status* social das personagens. Mesclando em sua trama fatos históricos a eventos puramente ficcionais, *The Recess* narra, com um tom melancólico e pessimista, as desventuras de duas jovens em “um mundo onde os homens, enquanto protetores, passam quase naturalmente da bondade ao estupro”<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> No original: “the point from which the elements are viewed. That point can lie with a character (i. e. an element of the fabula), or outside it.”

<sup>56</sup> No original: “Because of this fact alone, we are presented with a certain, far from innocent, interpretation of the elements. The degree to which a presentation includes an opinion can, of course, vary: the degree to which the focalizer points out its interpretative activities and makes them explicit also varies.”

<sup>57</sup> No original: “a world in which men as protectors pass almost naturally from kindness to rape”.

O romance de Sophia Lee serviu de exemplo à obra de Ann Radcliffe, que também privilegiou em suas narrativas as protagonistas femininas e procurou destacar a difícil condição da mulher na sociedade (cf. BOTTING, 1996, p. 63). Essas características estão presentes já em seu romance de estreia, *The Castles Of Athlin and Dunbayne*. Nele, muito embora Mary, a principal personagem feminina, divida o protagonismo da narrativa com seu irmão, Osbert, os acontecimentos da trama entram em suspensão para focar seus pensamentos e seus receios, como ocorre no excerto a seguir:

Só de pensar na ideia de se casar com o barão, sua alma estremeceu de terror. Ela suportaria receber aquela mão em casamento, suja do sangue de seu pai? – seu coração congelaria de horror ao tocar aquela mão imunda! Ela suportaria viver com o homem que extinguiu de vez os dias felizes daquele que lhe deu à vida? – com o homem que se colocaria, diante dela, como um monumento de perpétuo tormento e desonra para sua família? Cujo aspecto assustador repeliria qualquer sentimento afável e generoso, atingindo seu coração só para feri-lo? (...) Quão miserável seria sua situação, que só proporcionaria a ela alguma tranquilidade – ainda que hedionda –, se os seus escrúpulos fossem apagados de sua memória (...). (RADCLIFFE, 2002, p. 59-60)<sup>58</sup>

É por meio da focalização feminina que os leitores são expostos à cruel situação enfrentada por Mary: ela é usada como uma espécie de moeda de troca, sendo obrigada a se casar com o vilão da narrativa, o barão de Dunbayne, o próprio assassino de seu pai, pois só dessa forma poderia salvar o irmão. Alvo da cobiça do barão, que parece disposto a tudo para tê-la como esposa, Mary não possui outros meios de enfrentá-lo senão entregar a ele o seu maior bem – a sua virtude. Ao apresentar o problema pela perspectiva dessa personagem, Radcliffe ressalta a frágil e desamparada condição da mulher, e, ao fazê-lo, estimula os vínculos empáticos dos leitores com a personagem feminina. Dessa forma, somos levados a prestar mais atenção aos desafios enfrentados por Mary e aos sacrifícios aos quais personagens como ela estão dispostas pela segurança de suas famílias.

Essa se tornou uma característica recorrente nos romances radcliffianos. Em *A Sicilian romance*, por exemplo, Julia é, tal como Mary, usada como moeda de troca: seu pai, o Marquês Mazzini, promete-a como noiva ao Duque Luovo visando o poder que uma união entre ambos lhe traria. O duque é, no entanto, um homem mau e repugnante a quem Julia tem

---

<sup>58</sup> No original: “Her soul shrunk back with terror from the idea of union with the Baron. Could she bear to receive, in marriage, that hand which was stained with the blood of her father? – The polluted touch would freeze her heart in horror! – could she bear pass her life with the man, who had forever blasted the smiling days of him who gave her being? – With the man who would stand before her eyes a perpetual monument of misery to herself, and of dishonor to her family? whose chilling aspect would repel every amiable and generous affection, and strike them back upon her heart only to wound it? (...) How wretched must be her situation, when to obliterate from her memory the image of virtue, could alone afford her a chance of obtaining a horrid tranquility; (...)”.

pavor. Uma vez que Mazzini pretende forçar a filha ao casamento, é por meio de Ferdinand, o irmão de Julia, que a narrativa busca alertar os leitores contra tal condição degradante. Ele condena abertamente a crueldade do pai: “‘É desnecessário, minha irmã’, disse ele, ‘apontar a miséria que lhe espera aqui. Eu a amo demais para sofrer vendo-a sacrificada à ambição e a uma paixão ainda mais odiosa’”. Em acordo com Ferdinand, Hippolitus, o verdadeiro interesse amoroso de Julia, complementa: “Fuja (...) da autoridade de um pai que abusa de seu poder, e reivindique a liberdade de escolha que a natureza lhe concedeu” (RADCLIFFE, 2015a, p. 67-8)<sup>59</sup>. Nesse sentido, os valores e opiniões simpáticos aos infortúnios femininos são transmitidos pelo focalizador da narrativa, que dá destaque ao que outros personagens pensam a respeito da infeliz condição de Julia, reforçando, assim, a terrível situação em que se encontra a personagem.

Muitas obras góticas de autoria feminina abordaram os anseios relacionados às imposições sexuais e matrimoniais. Afinal, a sexualidade feminina foi, por um longo tempo, monitorada por homens, e o seu destino amoroso escolhido, muitas vezes, sem a menor consulta à sua opinião. O casamento, por exemplo, não é um assunto estranho aos enredos dos romances setecentistas, uma vez que em obras sentimentais como *Pamela*, a união matrimonial, geralmente retratada de forma positiva, é uma celebração do amor, que funciona como uma forma de recompensar a virtuosa heroína ao final de sua jornada. Porém, se levarmos em conta os códigos e as leis morais que regiam o comportamento das mulheres e as mudanças econômicas e sociais da vida moderna, é mais fácil acreditar que o casamento era antes uma dificuldade e um motivo de apreensão do que propriamente uma recompensa (cf. WATT, 2010, p. 147). Assim, comprometidas em ficcionalizar o lado mais sombrio do universo feminino, as escritoras retratam os problemas do contrato nupcial e a imposição do casamento às mulheres valendo-se dos recursos da poética gótica, isto é, fazendo deles uma fonte de medo em suas narrativas. Afinal, os conflitos entre o casamento por amor e o casamento comercial possuíam, quase sempre, consequências horríveis para as mulheres. O matrimônio tornou-se, assim, um *tópos* do Gótico feminino: longe de simbolizar um destino feliz como nos romances sentimentais, é, antes, a origem de uma angústia, e uma das principais engrenagens do sistema social injusto ao qual a mulher estava sujeita.

Na literatura brasileira, a focalização feminina fez com que personagens semelhantes à Mary e Julia criticassem a condição desafortunada na qual se encontram. Apesar da distância

---

<sup>59</sup> No original: “‘It is unnecessary,’ my sister, said he, ‘to point out the misery which awaits you here. I love you too well tamely to suffer you to be sacrificed to ambition, and to a passion still more hateful’” e “Fly (...) from the authority of a father who abuses his power, and assert the liberty of choice, which nature assigned you”.

temporal e geográfica que separa Ann Radcliffe (1764 – 1823) de Ana Castro (1823 – 1869)<sup>60</sup>, o enredo de *D. Narcisa de Villar* possui mais semelhanças com os romances radcliffianos do que diferenças (cf. SANTOS, 2018). A aproximação entre a escritora britânica e a brasileira revela que ambas se mostram preocupadas com os mesmos dilemas femininos. No romance de Castro, a heroína homônima é obrigada pelos irmãos mais velhos – seus responsáveis legais – a aceitar um casamento de conveniência com um homem genioso e repugnante que por ela é obcecado. Diante disso, ela argumenta:

– Senhor, não trate desse modo o destino da mulher; não queira roubar o único bem que esse ente sensível pode achar no sacrifício da liberdade de sua vida inteira.

(...)

– Ah! exclamou a moça exaltando-se: não me consultaram; sou eu a única que tudo ignoro de um fato que sabê-lo à talvez até o mais obscuro dos criados, porque dispuseram de mim como de um fardo, que se mercadeja!... Se querem agora a minha presença, é para que o comprador veja melhor a qualidade do estofado que ajustou pelo preço que se chama dote! Ah! e querem, depois de toda esta profanação ao mais sagrado de todos os atos da vida da mulher, que haja casamentos felizes?... Irrisão!... (CASTRO, 2008, p. 71-2)

Embora ao início do romance *Narcisa* se mostre comedida e obediente à vontade de seus irmãos, sua reação demonstra a extensão de sua indignação. A fala é enfática, e alerta para a hipocrisia com que os homens dispõem do destino das mulheres para benefício próprio. Notando essa crítica – anterior aos grandes romances de José de Alencar, como *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875), conhecidos por abordarem esse mesmo tema –, Zahidé Muzart (2008b, p. 11-2) chama atenção para a “voz feminina” que perpassa toda a trama, especialmente no trecho acima citado, responsável por alertar a respeito da condição submissa que *Narcisa* ocupa entre a família.

Quando comparamos os romances da tradição feminina com os da tradição masculina, é notável que as narrativas desta última se mostrem menos interessadas em fazer com que o leitor simpatize com a condição da mulher do que em explorar os prazeres estéticos provenientes do sofrimento dela. Isso é possível porque a focalização não está alinhada aos interesses femininos. No Gótico masculino, a narrativa é manipulada de modo a permitir que o leitor também tenha a possibilidade de estabelecer vínculos empáticos com as personagens vilanescas. Embora possa parecer, a princípio, uma atitude moralmente condenável, ela não é estranha à literatura do medo: por meio da empatia, conseguimos não apenas sentir compaixão pela vítima das agressões, mas, também, em certa medida, somos capazes de experimentar o prazer do agressor. Júlio França (2017a, p. 32) explica que

---

<sup>60</sup> A data de nascimento é aproximada, uma vez que pouco se sabe sobre a vida da escritora brasileira, como informa Zahidé Muzart (2008b, p. 7-8) no prefácio de *D. Narcisa de Villar*.

o extravasamento do prazer pode ter um efeito “contagioso”, isto é, a satisfação experimentada pelo torturador com o sofrimento que provoca na vítima – que, em certo nível de recepção, é a fonte primária de horror na narrativa – poderia, em outro nível, ser reconhecida e compartilhada pela audiência.

Essa possibilidade não cria leitores ou espectadores sádicos, uma vez que eles têm consciência do pacto ficcional que possibilita – e estimula – fantasias de transgressão na literatura, no cinema ou em outras mídias<sup>61</sup> – sem que se ponha em risco ou que se causem danos às pessoas reais.

O prazer suscitado por situações em que as personagens femininas são vítimas da crueldade de vilões transgressores frequentemente possui apelo sexual. Em *O monge*, o narrador não poupa o leitor das descrições de violência contra as personagens femininas virtuosas ou mesmo contra as personagens vilanescas, como a abadessa do Convento de St. Clare, cuja morte brutal é descrita de forma detalhada e repulsiva. Essas cenas assumem um teor quase pornográfico, como é possível perceber pela tentativa de estupro narrada a seguir:

Ambrósio perdeu o controle das emoções. Louco de desejo, apertou a jovem nos braços e pressionou seus lábios nos lábios dela, sorvendo seu hálito puro e delicioso, violando com a mão atrevida os tesouros do seu peito e prendendo-lhe os braços suaves e rendidos ao redor do seu corpo. Sobressaltada, alarmada e confusa com aquela reação, a surpresa, a princípio, impediu que oferecesse qualquer resistência. Após alguns instantes, já recuperada, ela lutou para livrar-se do seu abraço. – Padre!... Ambrósio! – ela gritou. – Solte-me, pelo amor de Deus!  
Mas o monge indecente não atendeu às suas súplicas e manteve o propósito de tomar liberdades ainda maiores. Antônia implorou, chorou e lutou. Terrivelmente assustada, embora não soubesse bem o porquê, ela usou todas as suas forças para conseguir afastar aquele homem, e já estava a ponto de gritar por ajuda quando a porta do quarto foi repentinamente aberta. (LEWIS, 2017, p. 174)

No romance de Lewis, rapto, estupro, incesto e assassinatos são narrados de modo melodramático e sensacional, com o intento de horrorizar os leitores, e, ao mesmo tempo, explorar as possibilidades de prazer estético provenientes de imagens de violência e transgressão. O trecho citado é uma cena horrível: ludibriada pelas intenções de Ambrósio, Antônia está prestes a ser violentada pelo monge. No entanto, a narração confere maior destaque ao aspecto sexual da tentativa de estupro, focalizando o desejo do monge e não o terror sentido por Antônia. O foco narrativo funciona assim como um recurso para estimular o leitor a utilizar sua capacidade empática para compartilhar da excitação sexual – permitindo que ele se identifique não com a donzela em apuros, mas com as ações lúbricas do monge

---

<sup>61</sup> As questões morais relativas à manipulação da empatia pelas obras de horror são discutidas mais profundamente por Júlio França no artigo “A empatia nas estratégias narrativas do horror artístico: o caso Hitchcock” (2017).

perverso. Ao demarcar as diferenças do Gótico feminino e de sua contraparte masculina, Anne Williams (1995, p. 104-6) defende que

[o] enredo do Gótico masculino e suas convenções narrativas também se enfocam no sofrimento feminino, posicionando a audiência como *voyeurs* que, apesar de empáticos, são passíveis de sentir prazer com a vitimização feminina. Tais situações estão intimamente relacionadas com o deleite proveniente da franqueza sexual e da perversidade, e sua proximidade com o “pornográfico”. No Gótico clássico isso geralmente toma forma da virtude feminina ameaçada e frequentemente violada. (WILLIAMS, 1995, p. 104-105)<sup>62</sup>

Nesta escola de pornografia, a carne feminina é absolutamente subjugada ao controle masculino, sacrificada à violência masculina. É nisso que “sexualidade” se resume. Na pior das hipóteses, a violência pornográfica é erotizada e o “erótico” é necessariamente violento. (p. 106)<sup>63 64</sup>

O modo como são narradas as situações de violência contra a mulher é fundamental para compreender a divisão de ambas as tradições: na masculina, a violência infligida às personagens femininas é um elemento essencial para a produção de prazer estético no ato de leitura – um prazer erotizado por conta do caráter sexual das transgressões abordadas na narrativa. O Gótico masculino acompanha uma tradição ficcional ligada ao horror e à violência, que podem ser encontrados tanto nos romances do Marquês de Sade quanto nos filmes de *porn horror* contemporâneos, por exemplo. Essa tradição explora atração e subversão, e permite ao leitor a possibilidade de agir como um *voyeur* das perversões sexuais apresentadas em seus respectivos enredos.

Em contrapartida, a focalização das narrativas do Gótico feminino confere um caráter de denúncia à perseguição sofrida por elas. Os leitores são encorajados a estabelecer vínculos empáticos com a vítima, e, assim, atentar aos perigos relacionados à condição da mulher em sociedade. A esse respeito, Melanie R. Anderson e Lisa Kröger comentam que, não por acaso, o foco da literatura feminina se voltou para a voz e a visibilidade das mulheres. Afinal, enquanto a sociedade impunha a elas o silêncio e o decoro, a ficção parece ter oferecido um

---

<sup>62</sup> No original: “Male Gothic plot and narrative conventions also focus on female suffering, positioning the audience as voyeurs who, though sympathetic, may take pleasure in female victimization. Such situations are intimately related to its delight in sexual frankness and perversity, its proximity to the ‘pornographic.’ In early Gothic this usually takes the form of female virtue threatened and often violated.”

<sup>63</sup> No original: “In this house of pornography, female flesh is absolutely subjected to male control, sacrificed to male violence. That is what its ‘sexuality’ comes down to. At the worst, pornographic violence is eroticized and the ‘erotic’ is necessarily violent.”

<sup>64</sup> Embora Williams utilize pornográfico e erótico de modo intercambiável, reconheço que, para alguns estudos especializados em literatura licenciosa, ambos se diferenciam, sendo o primeiro mais explícito – e não raro também mais violento –, e o segundo, mais ambíguo e velado. Há também quem ressalte que essa mesma diferenciação frequentemente associa o erótico com a alta literatura e o pornográfico com ficção de menor valor literário (cf. MAINGUENEAU, 2010).

espaço onde se tornou possível falar das ameaças sofridas pelo sexo feminino, e, assim, pressionar o *status quo*:

Esses gêneros ficcionais são instrumentos com que as escritoras podem provocar impacto na sociedade e lançar os leitores para fora da zona de conforto, para um espaço estranho onde nossas ansiedades e medos correm soltos. (...) As mulheres vivenciam horrores na vida cotidiana; o que é assustador e aterrorizante transforma-se em ferramentas para essas escritoras chamarem atenção a determinados perigos: relações familiares desgastadas, violência doméstica, problemas de imagem corporal, questões de saúde mental, intolerância, opressão. (ANDERSON; KRÖGER, 2019, p. 289)<sup>65</sup>

A preocupação em retratar situações de violência física e psicológica sofridas pelas mulheres encontrou no Gótico os recursos necessários para que fosse possível ficcionalizá-las sem apelar para o prazer estético de viés pornográfico, mas, pelo contrário, como forma de influenciar a empatia do leitor e garantir a sua compaixão.

A focalização se manteve como um recurso narrativo especialmente importante na literatura feminina oitocentista. Do século XIX ao início do século XX – período que Elaine Showalter (1977, p. 13) aponta como o de ascensão de uma ficção feminista – algumas das dificuldades que minavam a carreira das escritoras começaram a ser superadas. À medida que foram ganhando mais espaço, as mulheres passaram a ocupar papéis mais importantes no terreno literário: além de escritoras bem-sucedidas, muitas se tornaram assíduas colaboradoras e editoras de revistas, o que ajudou a tornar o meio menos misógino.

A época também se mostrou bastante favorável às reflexões sobre a mulher e sobre o seu papel na sociedade. Nos jornais, nas revistas e na literatura debatia-se sobre as desvantagens do casamento para o sexo feminino e sobre outras questões cruciais, tais como: oportunidades de emprego e educação; o conflito entre o trabalho assalariado e as demandas da maternidade; moralidade e liberdade sexual; o direito ao voto e a participação feminina na política (cf. LEDGER, 1997, p. 6). Além disso, o movimento sufragista, surgido nas últimas décadas do século XIX, atuou em favor dos direitos das mulheres, utilizando, às vezes, meios radicais para chamar a atenção da sociedade para os problemas por elas enfrentados no dia a dia. As sufragistas também produziram inúmeros discursos que utilizavam uma linguagem

---

<sup>65</sup> No original: “These genres of fiction are instruments with which women writers can shake up society and prod readers in an uncomfortable direction, to an unfamiliar space where our anxieties and fears run free. (...) Women experience horrors in everyday life; the eerie and the terrifying become tools for these writers to call attention to the dangers: frayed family relationships, domestic abuse, body image issues, mental health concerns, bigotry, oppression.”

mais livre, menos moderada, para tornar mais enfáticos os seus protestos<sup>66</sup>. O benefício parece ter sido mútuo: para teóricos como David Rubinstein (*apud* LEDGER, 1997, p. 9), por exemplo, em nenhum outro momento histórico a literatura feminina contribuiu tanto para o movimento feminista como no século XIX. Essa afirmação pode parecer hiperbólica, mas reforça a importante ligação formada entre um feminismo ascendente e uma literatura interessada em retratar a condição feminina e os interesses da mulher:

As escritoras de romances de sensação dos anos 1870, incluindo Mary Braddon, Rhoda Broughton, e Florence Marryat, usaram essa recém-adquirida liberdade em uma literatura de transição que explorou protestos femininos verdadeiramente radicais contra o casamento e a opressão econômica sofrida pelas mulheres, ainda que nos moldes das convenções femininas que demandavam a destruição da heroína pecadora. (...)

Fazendo de sua ficção o espaço para a dramatização de uma feminilidade injustiçada, elas exigiam mudanças nos sistemas políticos e sociais que pudessem garantir às mulheres os mesmos privilégios que os homens possuíam e cobrassem deles castidade e fidelidade. O profundo senso de injustiça que as romancistas representaram como uma luta de classes nas obras sobre a vida nas fábricas torna-se uma guerra dos sexos nos romances das feministas. (SHOWALTER, 1977, p. 29)<sup>67</sup>

As escritoras góticas oitocentistas também se beneficiaram dessa liberdade para representar a mulher e a sua vivência de forma mais complexa e menos estereotipada, especialmente no que diz respeito às experiências negativas ligadas ao feminino. Em “Scoured Silk” (1918), conto de Marjorie Bowen, o noivado de Elisa Minden com o viúvo Humpfrey Orford revitaliza a temática matrimonial frequentemente abordada nas obras góticas de autoria feminina. Nesse conto, a protagonista é taxativa ao afirmar que não se casará com um homem que lhe causa medo – e não é punida por isso. No desfecho do conto, o vilão e suas transgressões são revelados, e, aos demais personagens e aos leitores, restam poucas dúvidas a respeito de seu caráter e da malignidade dos atos que cometera.

No início de “Scoured Silk”, o pai de Elisa arranja o casamento entre ela e Mr. Orford, um viúvo rico, recluso e de poucos amigos. Em um primeiro momento a protagonista não se opõe a esse arranjo, porém, ao conhecer mais sobre o futuro esposo, a ideia de unir-se a ele se

---

<sup>66</sup> Uma das formas mais comuns de censura à literatura feminina era mudar o vocabulário utilizado pelas escritoras para palavras e expressões consideradas mais adequadas ao sexo feminino (cf. SHOWALTER, 1977, p. 25).

<sup>67</sup> No original: “The sensation novelists of the 1870s, including Mary Braddon, Rhoda Broughton, and Florence Marryat, used this new freedom in a transitional literature that explored genuinely radical female protest against marriage and women’s economic oppression, although still in the framework of feminine conventions that demanded the erring heroine’s destruction. (...)

Making their fiction the vehicle for a dramatization of wronged womanhood, they demanded changes in the social and political systems that would grant women male privileges and require chastity and fidelity from men. The profound sense of injustice that the feminine novelists had represented as class struggle in their novels of factory life becomes an all-out war of the sexes in the novels of the feminists.”

torna inconcebível. A rejeição surge quando Orford apresenta-lhe o túmulo de Flora, sua primeira companheira, a quem descreve como “uma mulher perversa” (BOWEN, 2019, p. 144)<sup>68</sup>. O modo sombrio como ele fala da falecida esposa faz com que a jovem noiva – imaginativa e sensível (cf. BOWEN, 2019, p. 144) – sinta-se aterrorizada: “Ela está enterrada debaixo de seus pés. Está bem perto de onde você está. Ora, pense nisto, Lizzie, ela está tão perto que, se pudesse levantar e estender a mão, seria capaz de puxar seu vestido!” (p. 143)<sup>69</sup>.

Esse estranho momento é seguido por uma visita a um gabinete privado na casa de Mr. Orford. No local “tomado por uma atmosfera de terror e de uma inexplicável maldade” (p. 147)<sup>70</sup>, Elisa encontra uma anágua velha e remendada que pertencera à Flora. A partir desse momento, a esposa morta passa a ser motivo das preocupações da protagonista. Ávida por informações que pudessem explicar seus receios sobre o noivo, é por meio da insaciável curiosidade da personagem que os leitores conhecem a história de Flora:

Ela era a filha de seu guarda-caça, minha cara, e ele casou-se apenas por conta da beleza dela. Mas eles não eram muito felizes juntos, pelo menos pelo que eu pude perceber. Ela sentia medo dele e estremecia por isso – ele odiava! E ela ainda o envergonhava com seus modos brutos. Então, um dia – desculpe-me dizer algo assim na frente da senhorita –, mas ele a flagrou com um amante, alguém da classe dela, um homem comum. Ele ficou igual a uma criatura possuída: fechou a casa e despediu todos os empregados – exceto a mim. Trouxe a senhora para a cidade, para esta casa. E o que se passou entre ela e ele ninguém jamais saberá, mas ela parecia prestes a morrer aterrorizada. Então, o médico passou a vir, era o Dr. Thursby, que já está morto. Em seguida, ela faleceu, e ninguém pôde vê-la, nem mandar flores, mesmo quando ela já estava no caixão. É provável que tenha morrido de tristeza, pobrezinha! Mas, é claro, ela era uma mulher perversa, e não há nada que se possa fazer a não ser ter pena do patrão. (BOWEN, 2019, p. 150-1)<sup>71</sup>

A história é contada por Mrs. Boyd, a empregada de Mr. Orford que, em acordo com a opinião de seu empregador, também considera Flora uma mulher má por conta de seu desvio moral. É também a empregada quem explica que Orford, para se vingar, acusara o amante de

---

<sup>68</sup> No original: “a wicked woman”.

<sup>69</sup> No original: “She is buried under your feet. Quite close to where you are standing. Why, think of that, Lizzie, if she could stand up and put out her hand she could catch hold of your dress – she is as near as that!”

<sup>70</sup> No original: “full of an atmosphere of terror and evil beyond expression.”

<sup>71</sup> No original: “She was the daughter of his gamekeeper, my dear, and he married her out of hand, just for her pretty face. But they were not very happy together that I could ever see; she was afraid of him and that made her cringe, and he hated that, and she shamed him with her ignorant ways. And then one day he found her with a lover, saving your presence, mistress, one of her own people, just a common man. And he was just like a creature possessed; he shut up the house and sent away all the servants but me, and brought his lady up to town, to this house here. And what passed between her and him no one will know, but she ever looked like one dying of terror. And then the doctor began to come, Dr. Thursby, it was, that is dead now, and then she died, and no one was able to see her even she was in her coffin, nor to send a flower. 'Tis likely she died of grief, poor, fond wretch. But, of course, she was a wicked woman, and there was nothing to do but pity the master.”

sua mulher de roubo e tomara todas as medidas necessárias para que ele fosse enforcado pelo crime.

Porém, em vez de priorizar a opinião expressa por Mr. Orford e por sua empregada, a narrativa oferece outro ponto de vista ao focalizar as reações de Elisa, que entende prontamente que Flora não era de todo perversa, mas sim a vítima de um casamento infeliz. Os leitores são encorajados, então, a atentar não para o adultério, mas para o drama vivido por uma mulher à mercê de um marido cruel e vingativo: “Ele a odiava, Mrs. Boyd, não odiava? E ela deve ter morrido de medo – imagine só! – morrido de medo, pensando o tempo todo naquele pobre corpo na forca” (BOWEN, 2019, p. 157)<sup>72</sup>. No decorrer da trama, Orford é misteriosamente assassinado e Elisa parece convencida de que o crime está relacionado ao antigo casamento: “Ele era um homem perverso e quem quer que o tenha matado deve ter feito para vingar Flora Orford” (p. 157)<sup>73</sup>. As suspeitas de Elisa são comprovadas no clímax da narrativa, quando, comprometida em revelar os detalhes dessa sombria história, a protagonista encontra o corpo de Flora no gabinete da casa de Orford. A punição conferida à adúltera fora uma horrível morte em vida:

Por vinte anos essa mulher suportou seu castigo naquele aposento, na parede daquela biblioteca, em que ninguém – a não ser seu marido – entrava. Por vinte anos ele a manteve ali, atrás do quadro de seu amante, alimentando-a com restos de comida, deixando-a sair apenas quando a criadagem adormecia, divertindo-se com sua tortura: ela, remendando a seda rasgada com a qual se vestira nestes vinte anos, sentada ali, apertada, numa escuridão quase completa, a poucos metros de onde ele escrevia sua elegante poesia. (BOWEN, 2019, p. 159)<sup>74</sup>

O sofrimento de Flora é narrado sem nenhum erotismo. Pelo contrário, o focalizador ressalta o horror dos atos cometidos por Mr. Orford, a injusta tortura a qual a esposa fora submetida, trancafiada e morta para o mundo, sem a ajuda de ninguém. No tópico seguinte demonstrarei como as escritoras góticas denunciaram os crimes cometidos no âmbito doméstico e exploraram o potencial aterrorizante das histórias de mulheres aprisionadas em seus lares pelos familiares e maridos. Por ora, cabe ressaltar que ainda mais simbólico é o fato de que Orford cortara a língua da esposa para que ela jamais falasse ou pedisse ajuda

---

<sup>72</sup> No original: ““He hated her, Mrs. Boyd, did he not? And she must have died of fear – think of that! – died of fear, thinking all the while of that poor body on the gallows.””

<sup>73</sup> No original: “He was a wicked man and whoever killed him must have done it to revenge Flora Orford.”

<sup>74</sup> No original: “For twenty years this woman had endured her punishment in the wall chamber in that library that no one but her husband entered; for twenty years he had kept her there, behind the picture of her lover, feeding her on scraps, letting her out only when the household was abed, amusing himself with her torture – she mending the scoured silk she had worn for twenty years, sitting there, cramped in the almost complete dark, a few feet from where he wrote his elegant poetry.”

enquanto a mantinha em cárcere. Nesse sentido, cabe à Elisa dar voz aos terrores e horrores na narrativa, e é somente a sua obsessão pelo passado do noivo e a compaixão pela sua antecessora que fazem com que o sofrimento vivenciado por esta última seja conhecido pelos demais personagens. Tais detalhes fazem com que a trama de “Scoured Silk” enfoque não o caso de uma mulher adúltera, mas o de uma mulher injustiçada.

Em uma estratégia semelhante, a escritora carioca Júlia Lopes de Almeida também manipula a focalização narrativa para angariar a compaixão do leitor para as personagens femininas. “Sob as estrelas”, conto integrante da coletânea *Ânsia eterna* (1903), apresenta uma estrutura interessante: a narração em terceira pessoa facilita a oscilação do foco narrativo entre uma perspectiva vinculada aos interesses femininos e outra focada nos interesses masculinos (cf. SANTOS, 2017). De início, acompanhamos o padre Júlio, que retorna à sua cidade natal para exercer o sacerdócio e teme encontrar Ianinha, sua amiga e amante dos tempos de juventude. Tal como em “Scoured Silk”, sob a perspectiva masculina, a personagem feminina do conto é apresentada como uma mulher vil. Os habitantes do local descrevem Ianinha como uma “peste” que teria mesmo afiliações com o demônio (cf. ALMEIDA, 1940, p. 92). Em acordo com tais opiniões, o padre Júlio considera a antiga amiga uma moça selvagem, precoce para a idade, uma “mineira inculta e imaginosa”, “ardente e apaixonada” (ALMEIDA, 1940, p. 89). A personagem toma a forma de uma tentação demoníaca para o padre, que enfrenta um embate entre os princípios religiosos e a liberdade sexual da qual desfrutara quando jovem.

Porém, com a introdução de Ianinha na trama, a narração assume um ponto de vista consideravelmente mais favorável à personagem. A figura da mulher selvagem, impudica e maligna dá lugar à personalidade melancólica de uma jovem que se queixa unicamente por não ter a liberdade da qual gostaria de desfrutar:

Ianinha chorou: aquele tempo antigo fora tão bom! O campo aí estava, aberto a todos os seres, fértil, com os hinos das aves e o perfume das plantas. A vida rebentava à toa em cada canto. Em troncos velhos viçavam lianas e parasitas; em corolas de flores aninhavam-se milhares de insetos; e os ninhos estavam povoados, e as tocas rescendiam a paz amorosa, e toda a terra desabrochava à espera de que eles fossem também, como noutros tempos, amar-se sob as estrelas.  
Pecar? Não era pecado! Que seria o mundo, sem a perpetuação do amor!  
Ianinha arrancava aquilo da sua imaginação caudalosa, lamentando-se por não ter nascido sob outra forma, por não ter a vida libérrima da ave, do inseto ou da flor!  
(ALMEIDA, 1940, p. 96-7)

A mudança no foco narrativo dá voz aos anseios femininos de modo a estimular a empatia com Ianinha, e, dessa forma, desfazer a imagem que se formara sobre ela graças à opinião masculina expressa na trama. O discurso da personagem de Júlia Lopes de Almeida

advoga, de forma bastante clara, em favor da liberdade comportamental e sexual das mulheres, criticando as leis religiosas e sociais que as impediam de terem “a vida libérrima da ave, do inseto ou da flor”.

Porém, no desfecho do conto, Ianinha se suicida após ter sido rejeitada pelo homem que amava. A frequência com que as personagens de Almeida recorrem ao suicídio – ou, então, são assassinadas como punição por desrespeitarem as normas que regem o comportamento feminino – faz com que os contos de *Ânsia eterna* pertencentes à tradição feminina do gótico estimulem a reflexão sobre quão limitadas continuam a ser as soluções para os problemas relacionados à condição feminina (cf. SANTOS, 2017, p. 82).

As obras de Sophia Lee, Ann Radcliffe, Ana Castro, Marjorie Bowen, Júlia Lopes de Almeida são bons exemplos de como as escritoras utilizavam a literatura para demonstrar os interesses femininos. Não por acaso, portanto, Mieke Bal (1999, p. 153) chama atenção para como a focalização pode ser usada como uma importante ferramenta de manipulação nas narrativas. No Gótico feminino, esse recurso é utilizado para sensibilizar o leitor, por meio da ficção, a respeito dos problemas enfrentados pelas mulheres. Essa ideia não é de todo inconcebível, uma vez que muitos estudos do ramo da Psicologia<sup>75</sup> afirmam que a ficção é plenamente capaz de mudar ou expandir a visão de mundo de seu leitor ou espectador, e, muitas vezes, fazer com que se tornem solidários aos problemas enfrentados por diferentes indivíduos em nossa sociedade.

### 2.3.2 Ambiente doméstico e confinamento feminino

Como demonstrei no capítulo anterior, o *locus horribilis* é um dos principais elementos góticos na arquitetura de obras que suscitam medo. Espaços vastos e sombrios, em ruínas, que evocam o pavor e o sublime, estão presentes nas obras de ambas as tradições do Gótico. No entanto, tendo em vista uma descrição específica de como o elemento espacial funciona nas obras do Gótico feminino, destacarei menos o efeito sublime e mais os efeitos gerados por ambientes claustrofóbicos e opressivos. Isso porque, nessa tradição, as ações têm

---

<sup>75</sup> Eu me refiro, aqui, aos estudos de *perspective-taking* e *experience-taking*, que defendem como, por meio do estabelecimento de vínculos empáticos, as obras ficcionais são capazes de estimular comportamentos e atitudes positivas no leitor (cf. KAUFMAN; LIBBY, 2012).

como principal *locus* o ambiente privado, onde ocorrem situações de terror e horror relacionadas à vida doméstica.

Ainda que as narrativas do Gótico feminino apresentem *loci horribiles* como castelos ou construções medievais, ou que florestas densas e mares bravios surjam como cenários hostis ocasionalmente ao longo das narrativas, seu foco está no espaço ao qual a mulher se encontra circunscrita – o doméstico – e nas relações associadas a ele – as relações familiares. As escritoras góticas abordam a solidão e a opressão feminina, e os abusos físicos e psicológicos passíveis de acontecer com as mulheres em seus respectivos lares. Daí a epigramática afirmação de Anne Williams (1995, p. 22-3) de que os enredos do Gótico são “enredos familiares; o romance gótico é um romance familiar”<sup>76</sup>.

O geógrafo Yi-Fu Tuan (2005, p. 328) explica que, em diferentes culturas, a casa é construída – conceitual e/ou materialmente – como uma fronteira, isto é, uma forma de proteção aos perigos externos, e separa, também, a vida privada da social. Porém, a insistência com que esse mesmo *locus* se torna um *locus horribilis* parece apontar para o fato de que estamos sujeitos frequentemente a ameaças internas, surgidas de dentro do núcleo familiar. Nesse sentido, como outros espaços góticos, a casa se torna também uma ruína, uma vez que suas funções primárias – de proteção, segurança – se degradam, transformando-se em um local de insegurança e medo.

Nos romances de cunho sentimental, a casa serve de cenário para a narração do cotidiano das protagonistas femininas. Nele, os problemas do lar se mesclam à busca por uma posição social e financeira estáveis, com a procura por um casamento digno, e com a necessidade de manutenção de uma virtude tal como a idealizada pela sociedade. Lembremos, aqui, de como as ações narradas nas cartas de Pamela no romance richardsoniano se passam no ambiente doméstico no qual a heroína transita, primeiro como criada, depois como senhora.

No Gótico feminino é dada ainda maior importância à caracterização desse espaço doméstico. Abundam, nessa tradição, as descrições de castelos e casas de família decadentes, com corredores labirínticos e quartos ou sótãos em que as personagens femininas permanecem enclausuradas, sem liberdade e sem proteção. Esses cenários tornaram-se ideais para os enredos sombrios do universo feminino, pois influenciam diretamente na disposição das personagens: não raro a debilidade física e emocional, a melancolia e a alienação

---

<sup>76</sup> No original: “Gothic plots are family plots; Gothic romance is family romance.”

apoderam-se das heroínas góticas como efeitos de um longo confinamento a tais espaços claustrofóbicos.

Os romances radcliffianos, por exemplo, são ambientados em castelos decadentes, situados em locais ermos e em terras estrangeiras. Porém, o espaço narrativo que mais se destaca em *Udolpho* ou em *A Sicilian romance* é o doméstico, e nele se explora a convivência da protagonista com seus familiares. A suspeita de interferência de fantasmas e de outros eventos sobrenaturais – que fazem com que Emily, Julia e outras personagens femininas frequentemente desmaiem de terror – não são menos importantes do que os conflitos familiares e suas drásticas consequências para a vida das mulheres retratadas nessas narrativas.

Obras como *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847) e *Jane Eyre*, de Emily e Charlotte Brontë, respectivamente, apresentam cenários que se ligam diretamente aos acontecimentos da vida de seus heróis e heroínas, sendo, portanto, fundamentais para o desenvolvimento de suas narrativas. Em *Jane Eyre*, o *locus horribilis* é Thornfield Hall, para onde a protagonista se dirige para assumir a função de educadora. A antiga e majestosa mansão, que pertence à família Rochester, é cercada por montanhas que a isolam do restante das outras propriedades. Esse isolamento soma-se a uma impressão desconfortável que causa em seus habitantes: a casa possui um aspecto de abandono, e, no inverno, é tomada por um clima de solidão e melancolia (cf. BRONTË, 2018, p. 122). O próprio Rochester a descreve como um “lugar maldito”, um “jazigo insolente que oferece o terror da morte viva à luz do dia”, um “pequeno inferno de pedra, com seu único e verdadeiro demônio” (BRONTË, 2018, p. 351-2).

Assim que é admitida em Thornfield, Jane se sente intrigada: “Um ar muito frio, como o de uma cripta, predominava na escada e no corredor, sugerindo ideias desoladas de espaço e solidão” (BRONTË, 2018, p. 123). Quanto mais descobre sobre o estranho lar, mais parece exposta a experiências de terror:

Todas essas relíquias conferiam ao terceiro andar de Thornfield Hall o aspecto de uma casa saída do passado – um altar à memória. Eu gostava do silêncio, da penumbra, da excentricidade daqueles aposentos durante o dia, mas de modo algum desejava passar uma noite numa daquelas camas amplas e pesadas – algumas fechadas com portas de carvalho, outras encerradas atrás das tapeçarias inglesas antigas e intrincadas retratando efígies de flores estranhas, de pássaros bastante estranhos e de seres humanos mais estranhos ainda. Tudo isso pareceria estranhíssimo, de fato, à luz da lua. (BRONTË, 2018, p. 131-2)

Para Jane, a ala sombria, repleta de aposentos desse tipo, seria um local perfeito para um fantasma. Muito embora a governanta dissuada a protagonista dessa ideia, no desenrolar da trama, acontecimentos a princípio inexplicáveis sugerem que Thornfield é, sim,

assombrada – ou esconde um segredo que põe seus moradores em perigo. Jane se pergunta “Que crime era aquele, encarnado naquela mansão isolada, que não podia ser nem expelido nem subjugado pelo seu proprietário? Que mistério era aquele que explodira ora em fogo, ora em sangue, nas horas mais avançadas da noite?” (BRONTË, 2018, p. 250).

Outro bom exemplo de construção do elemento espacial nas narrativas do Gótico feminino encontra-se em “O caso de Ruth”, outra das histórias de *Ânsia Eterna*, de Júlia Lopes de Almeida. A descrição do espaço precede o momento da narrativa em que a protagonista que dá nome ao conto revela ao noivo, Eduardo Jordão, que fora violentada pelo padrasto quando era apenas uma criança. O estupro ocorre na mesma casa e na mesma sala abaixo descrita:

Tudo ali era sombrio, monótono e saudoso. Cadeiras pesadas, de moldes coloniais, largas de assento, pregueadas no couro lavrado de coroas e brasões fidalgos, uniam as costas às paredes, de onde um ou outro quadro sacro pendia desguarnecido e tristonho.

Assim o quisera ele, que até mesmo na hora suprema rejeitara um belo crucifixo que lhe oferecia o padre, voltando os olhos para um outro crucifixo mais tosco, erguido sobre a cômoda, e que pertencera a D. Pedro I.

Para ele, naquela cruz não estava só o Cristo; estava, de envolta pelo respeito com os monarcas distintos, a lembrança dos seus folguedos de moço (ALMEIDA, 1903, p. 13).

O ambiente pesado e lúgubre é replicado e intensificado na sala onde Ruth fora violentada, que é descrita como melancólica e, de certa forma, repulsiva: é um local de “fisionomia casta e grave” (ALMEIDA, 1903, p. 13), motivo pelo qual os demais moradores a evitavam, e somente Ruth “nas horas de inexplicável tristeza, se encerrava ali, em companhia da Madona da Cadeira e da Virgem de S. Sisto” (p. 14). O aparato religioso que serve de decoração ao aposento evoca um subtexto sagrado: a decoração católica escolhida justamente pelo padrasto estuprador – o crucifixo, as figuras de virgens santas –, funcionam de modo a ressaltar a hipocrisia religiosa do personagem vilanesco, ao mesmo tempo em que estabelecem um contraste com a pureza perdida da jovem protagonista.

No conto de Júlia Lopes de Almeida, o *locus horribilis* funciona como um sombrio cenário que faz com que as transgressões ocorridas no passado permaneçam como motivo de angústia para as personagens no presente diegético. Em outras obras, porém, o espaço se liga a um dos temas mais explorados pela ficção gótica: o confinamento feminino como consequência de um cotidiano familiar problemático. A esse respeito, Eugenia DeLamotte (1990, p. 153) afirma que

[o]s romances góticos contam, repetidamente, a história de uma mulher obliterada do mundo como se estivesse morta, seu lento sofrimento desconhecido pelos de fora

– ou mesmo de dentro – do castelo arruinado, da abadia decadente, das alas desertas, do hospício, do convento, das cavernas, dos priorados, das prisões subterrâneas ou dos quartos secretos<sup>77</sup>.

A crítica cita como exemplo Ellinor, em *The Recess*, que, ao imaginar qual destino teria levado sua irmã, pondera, com certo temor, “(...) como é fácil [para uma mulher] tornar-se desconhecida! – ser sepultada viva!”<sup>78</sup> (LEE, 1804, p. 99). A julgar por tantas e diferentes obras pertencentes à tradição feminina, a preocupação de Ellinor parece fundamentada, afinal, diversas outras personagens fictícias sofrem exatamente essa pena. Nos romances radcliffianos – em *The Castles Of Athlin and Dunbayne*, *A Sicilian romance*, *Os mistérios de Udolpho* e *O italiano* – as mulheres são encerradas em castelos ermos por seus algozes, sem qualquer esperança de salvação ou fuga. Esse tema, explorado por Radcliffe à exaustão, talvez tenha uma de suas realizações mais comoventes na narração dos infortúnios de Louisa Bernini de *A Sicilian romance*. Ao contar a facilidade com que fora drogada, confinada em uma ala sombria do próprio castelo onde morava, e decretada morta – para que assim o marido se casasse com sua amante – a narrativa radcliffiana alerta para um fato desconcertante: sem muitas dificuldades, as mulheres tornam-se vítimas de cárceres – por ordem de seus maridos, pais, ou outros responsáveis legais – enquanto o mundo permanece ignorante e insensível ao seu sofrimento. Nas palavras de Laurence Talairach-Vielmas (2016, p. 33), o confinamento ilustra como

no Gótico radcliffiano, as personagens femininas experienciam a violência de um mundo dominado pelos homens, prenunciando ou espelhando as maneiras pelas quais as heroínas se tornam vítimas de um vilão masculino (...). Em verdade, as metáforas de aprisionamento ou a prisão literal enfocam a falta de poder vivenciada pela protagonista (...) <sup>79</sup>.

O confinamento da mulher em um espaço doméstico opressivo foi estudado mais profundamente por Sandra Gilbert e Susan Gubar. Também elas concordam que a insistência nesse *tópos* parece alertar para uma experiência de horror tipicamente feminina:

Mulheres como Dickinson, Brontë e Rosetti viviam literalmente confinadas em suas casas, nas casas de seus pais; de fato, quase todas as mulheres do período

---

<sup>77</sup> No original: “Gothic romances tell again and again this story of the woman hidden from the world as if she were dead, her long-suffering unknown to those outside – or sometimes even inside – the ruined castle, crumbling abbey, deserted wing, madhouse, convent, cave, priory, subterranean prison, or secret apartments.”

<sup>78</sup> No original: “(...) how easy it is to be unknown! – to be entombed alive!”

<sup>79</sup> No original: “The madwoman’s confinement illustrates how in Radcliffean Gothic female characters experience the violence of a male-dominated world, foreshadowing or mirroring the ways in which the heroine falls prey to a male villain (...). As a matter of fact, metaphors of entrapment and literal imprisonment frame the heroine’s experience through powerlessness (...).”

oitocentista estavam, de alguma forma, restritas às casas que pertenciam aos homens. (...) Não é surpreendente, portanto, que esse imaginário espacial de confinamento e fuga, elaborado de tal modo que frequentemente se torna uma intensa obsessão, caracterize a maior parte da escrita delas.

(...)

De fato, ansiedades relacionadas ao espaço não raro parecem dominar a literatura tanto das escritoras do século XIX quanto de suas descendentes do século XX. No gênero que Ellen Moers recentemente chamou “Gótico feminino”, por exemplo, heroínas que caracteristicamente habitam casas misteriosas e labirínticas ou desconfortáveis e opressoras são retratadas, com frequência, como capturadas, acorrentadas, aprisionadas, até mesmo enterradas vivas. (...) Das masmorras melodramáticas de Ann Radcliffe aos salões espelhados de Jane Austen, dos sótãos assombrados de Charlotte Brontë às camas em forma de caixão de Emily Brontë, as imagens de enclausuramento refletem o próprio desconforto da escritora, sua sensação de impotência, seu medo de habitar lugares estranhos e incompreensíveis. (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 83-4)<sup>80</sup>

Seguindo o exemplo de Radcliffe, muitas outras escritoras reaproveitaram e aprofundaram o tema. Marjorie Bowen é uma delas: como Louisa Bernini, também Flora Orford de “Scoured Silk” é sentenciada a um prolongado cárcere por mais de uma década, enquanto todos acreditam que ela está morta. Há, porém, uma diferença digna de nota entre ambos os *loci horribiles* dessas histórias: Bowen, seguindo as tendências da literatura gótica novecentista, deixa de lado os castelos ermos e fantasmagóricos – como a habitação dos Mazzini – e ambienta sua trama em uma casa situada em Covent Garden, de modo que a tragédia dos Orford se assemelhe a um caso “ocorrido a pessoas reais, na Londres real”<sup>81</sup> (BOWEN, 2019, p. 140).

Além dessa mudança, as escritoras oitocentistas também adicionaram à temática questões relacionadas às doenças mentais, especialmente às ditas “doenças femininas”. Refiro-me aqui à histeria, à loucura, à claustrofobia, à agorafobia, entre outras mais comumente retratadas pela literatura feminina (cf. GILBERT; GUBAR, 1979, p. 58). A primeira, largamente tematizada na ficção oitocentista, foi considerada uma doença particularmente feminina, cujo diagnóstico quase sempre se relacionava a desvios do comportamento sexual. No que diz respeito à loucura, Talairach-Vielmas (2016, p. 34-36)

<sup>80</sup> No original: “Literally, women like Dickinson, Brontë, and Rosetti were imprisoned in their homes, their father’s houses; indeed, almost nineteenth-century women were in some sense imprisoned in men’s houses. (...) It is not surprising, then, that spatial imagery of enclosure and escape, elaborated with what frequently becomes obsessive intensity, characterizes much of their writing.

In fact, anxieties about space sometimes seem to dominate the literature of both nineteenth-century women and their twentieth-century descendants. In the genre that Ellen Moers has recently called “female Gothic”, for instance, heroines who characteristically inhabit mysteriously intricate or uncomfortably stifling houses are often seen as captured, fettered, trapped, even buried alive. (...) From Ann Radcliffe’s melodramatic dungeons to Jane Austen’s mirrored parlors, from Charlotte Brontë’s haunted garrets to Emily Brontë’s coffin-shaped beds, imagery of enclosure reflects the woman writer’s own discomfort, her sense of powerlessness, her fear that she inhabits alien and incomprehensible places.”

<sup>81</sup> No original: “(...) this thing happened to real people, in a real London.”

explica que o sexo feminino foi, por muito tempo, visto como sensível e propenso às fortes emoções, motivo pelo qual as mulheres estariam mais sujeitas às doenças mentais. Já a claustrofobia e a agorafobia parecem reproduzir um medo nascido das delimitações espaciais que a sociedade frequentemente impõe a elas.

A junção entre o *locus horribilis* doméstico e as psicopatologias oitocentistas teve como resultado uma das figuras mais aterrorizantes do Gótico feminino: a mulher louca presa no sótão, que tem em Bertha Mason de *Jane Eyre* uma de suas realizações mais arquetípicas. Mencionei anteriormente que o romance dialoga com casos reais de esposas encarceradas pelos seus familiares, mas que também dialoga com a ficção feminina, em especial com a de Ann Radcliffe. Não por acaso, no romance de Charlotte Brontë estão presentes muitas das convenções radcliffianas: lembremos que a protagonista é levada a crer que Thornfield Hall é assombrada, mas a sugestão de alguma interferência sobrenatural na casa é desmentida quando Jane descobre a existência de Bertha, a esposa de Mr. Rochester, confinada em um quarto sem janelas. Bertha é corpulenta, viril, e, como apontei anteriormente, sofre de uma degeneração mental e moral. Ela é comparada a uma monstruosidade – a algo inumano – por conta de sua violência e de sua insanidade. Porém, Bertha é, em muitos níveis, também uma vítima de seu marido, que, incapaz de lidar com a sua enfermidade, mantém a esposa amarrada e presa como um animal selvagem, longe da vista de todos (cf. BRONTË, 2018, p. 343-4). Nesse sentido, Brontë associa o confinamento feminino aos problemas mentais. Ao fazê-lo, torna a mulher louca presa no sótão um tema que será revisitado diversas vezes como fonte de medo na literatura gótica e, posteriormente, na literatura de sensação (cf. TALAIRACH-VIELMAS, 2016, p. 34).

Esse *tópos* aparece também na obra de escritoras de outras nacionalidades, cujas narrativas aprofundaram os medos nascidos do âmbito doméstico e seus efeitos físicos e psicológicos sobre as mulheres. É o caso de “O papel de parede amarelo” (1892), conto de Charlotte Perkins Gilman, em que o elemento espacial e o confinamento feminino estão relacionados a uma perturbadora história de degradação mental.

Narrada em primeira pessoa, a história tem como cenário um casarão antigo, descrito como “[u]ma mansão colonial, um imóvel de herança”, que poderia facilmente passar por “uma casa mal-assombrada” (GILMAN, 2006, p. 21). A narradora-personagem é levada a esse casarão gótico para uma temporada de veraneio, com o objetivo de curar-se de uma doença dos nervos diagnosticada por seu marido e por seu irmão – ambos médicos. No entanto, ela não parece concordar com o diagnóstico, nem com a ideia de que se encerrar no casarão poderia fazer algum bem:

Sabe, ele não acredita que eu esteja doente!

E o que se pode fazer?

Se um médico altamente conceituado, o próprio marido da pessoa, garante a amigos e parentes que realmente não há nada demais com ela, só uma depressão nervosa temporária – uma ligeira tendência histérica –, o que se há de fazer?

Meu irmão também é médico, também altamente conceituado, e diz a mesma coisa.

Assim, tomo fosfatos ou fósfitos – seja lá o que for – e tônicos e ar, e faço caminhadas e exercícios, e estou absolutamente proibida de “trabalhar” até estar bem de novo. (GILMAN, 2006, p. 21-22)

A personagem desconfia de seu marido – e também de seu próprio irmão. Ela declara que o verdadeiro motivo de não haver melhora alguma em sua condição é o fato de o próprio marido ser o responsável por seu tratamento (cf. GILMAN, 2006, p. 21). A opressão é perceptível a todo momento em que ela procura refletir sobre sua enfermidade: levada a essa casa isolada e afastada da estrada, onde abundam cercas-vivas, muros e portões com cadeados (cf. GILMAN, 2006, p. 22), a personagem parece encerrada em uma prisão ou, então, em uma espécie de manicômio. Afastada da família e dos amigos, ela permanece sozinha, sob os cuidados do marido e de Jane, a enfermeira que é também sua cunhada. Não lhe é permitido trabalhar ou escrever, e suas ações e comportamentos são sempre medidos de modo que não desrespeite ou irrite o marido.

A atmosfera opressiva irá se concentrar em um local específico: o quarto da protagonista, onde ela passa a maior parte do tempo isolada, sob a vigilância de John e de Jane. O cômodo é descrito como decadente e desconfortável: “(...) o assoalho está arranhado e estragado e lascado, o gesso está cavado aqui e ali, e esta cama pesada e enorme, que é tudo o que nós encontramos no quarto, parece ter sobrevivido a várias guerras” (GILMAN, 2006, p. 27). No entanto, o que mais a incomoda é o papel amarelo que cobre as paredes, descrito como algo repulsivo:

A cor é repelente, quase repulsiva; um amarelo sujo, apagado, estranhamente desbotado pela luz do sol que passa devagar sobre ele.

Em alguns lugares é de um laranja insípido mas lúgubre, em outros, de um tom sulfúrico repugnante.

Não é de se espantar que as crianças o detestassem! Eu mesmo o odiaria se tivesse que viver neste quarto muito tempo. (GILMAN, 2006, p. 24)

Uma vez que a personagem é aconselhada a descansar por longas horas de modo a curar sua doença de nervos, ela permanece apática boa parte do dia, exposta ao repugnante papel de parede amarelo pelo qual se torna obcecada:

Esse papel olha para mim como se *soubesse* a má influência que tem!

Tem uma mancha recorrente onde o desenho se pendura como um pescoço quebrado e dois olhos esbugalhados encaram você, de cabeça para baixo.

Fico realmente aborrecida com a impertinência e a eterna repetição. Para cima e para baixo e de um lado para o outro eles rastejam, e aqueles olhos vidrados, absurdos, estão em toda parte.

Há um lugar onde duas tiras do desenho estão desencontradas, e os olhos vão de cima abaixo ao longo de toda a linha, um olho um pouco acima do outro. (GILMAN, 2006, p. 27)

O que deveria ser um mero ornamento decorativo é descrito como algo grotesco: o papel de parede é personificado em uma presença maligna, que rasteja em diversas direções e observa viciosamente a protagonista. O desenho, comparado a um “horror visual”, assemelha-se a pescoços quebrados, a olhos esbugalhados, tortuosos, que jamais piscam. Olhá-lo constantemente torna-se uma tortura. Seu efeito sobre a disposição da protagonista é claramente negativo: irritação, e, posteriormente, repulsa e medo são os sentimentos que irão dominá-la.

Os arabescos feios e retorcidos – que ora parecem animados, ora parecem inanimados – começam a se assemelhar às grades de uma prisão e vão transformando o quarto da protagonista em um *locus horribilis*. Ocorre, então, um espelhamento entre a figura do papel de parede e a narradora-personagem, ambas presas e oprimidas, o que corrobora com o tom de denúncia da narrativa.

Por ser narrada em primeira pessoa, o conto de Gilman nos permite apenas a perspectiva feminina sobre os acontecimentos ocorridos na casa. Dessa forma, somos levados a questionar quão efetivamente bondosas são as ações de John. Se, por um lado, ele é descrito como cuidadoso e amoroso, por outro, mostra-se severo e autoritário. Seus atos podem facilmente ser interpretados como os de alguém manipulador:

O fato é que estou ficando com um pouco de medo do John.

Ele, às vezes, parece muito estranho, e até Jennie está com uma cara inexplicável.

Me ocorre de vez em quando, só como hipótese – que talvez seja o papel!  
(GILMAN, 2006, p. 35)

A desconfiança evolui, assim, para um intenso temor que a protagonista nutre em relação ao marido. Medo e opressão culminam, ao final do conto, em uma tentativa de rebelar-se contra a situação na qual é mantida. Apesar de ambíguo, é possível ler o desfecho da trama como o momento em que a protagonista parece libertar-se, finalmente, da influência e do aprisionamento no papel de parede amarelo, ou, mais acertadamente, do confinamento imposto pelo esposo:

“Conseguí sair, até que enfim”, eu disse, “apesar de você e de Jane. E arranquei quase todo o papel, assim não podem me prender lá de novo!”.

Ora, por que será que o homem desmaiou? Mas caiu desmaiado, sim, e atravessando justamente no meu caminho perto da parede, de modo que tive que rastejar por cima dele a cada volta! (GILMAN, 2006, p. 43)

“O papel de parede amarelo” oferece, assim, um exemplo notório da mulher louca presa no sótão. À época de sua publicação, a narrativa foi considerada uma perturbadora, porém fiel reprodução dos estágios iniciais de insanidade (cf. GILMAN, 2011, p. 256). Sua autora não escondeu que o conto foi influenciado por uma experiência pessoal, e que procurou, ao escrevê-lo, alertar para o sofrimento passível de ser vivenciado por outras mulheres em situações semelhantes (cf. GILMAN, 2011, p. 256). No conto de Gilman e em muitas outras narrativas do Gótico feminino, clausura e fuga, loucura e opressão são elementos vinculados à mulher, e desenvolvidos em tramas ambientadas em um espaço familiar perturbador, onde as transgressões físicas e as psicológicas perpetradas contra elas são retratadas como realidades cotidianas.

### 2.3.3 A damsel in distress

A relação estabelecida entre personagens femininas e masculinas é outro importante elemento a ser considerado na caracterização das narrativas do Gótico feminino. A preferência por protagonistas mulheres não é uma característica exclusiva dessa vertente: o romance do século XVIII trouxe-as para o primeiro plano, demonstrando um maior interesse pelas suas ações, pelos seus pensamentos, pelos seus sentimentos (cf. VASCONCELOS, 2007, p. 124). Não apenas Pamela ou Clarissa, de Samuel Richardson, ou Moll Flanders, de Daniel Defoe, fizeram o papel de personagens principais dos romances da época. Inspiradas no sucesso dessas obras, muitas outras figuras femininas passaram a protagonizar narrativas que dominaram o mercado literário e as bibliotecas circulantes. Não eram, porém, a ousadia e a sagacidade que se destacavam como características psicológicas e comportamentais dessas personagens, mas sim seus traços mais submissos – a moderação, a inocência, o decoro, o bom senso e, sobretudo, a insistência em preservar a virtude (cf. VASCONCELOS, 2007, p. 129). A mulher no romance setecentista é, quase sempre, uma encarnação do que há de mais nobre e puro na humanidade. Essa protagonista feminina virtuosa tornou-se um arquétipo que pode ser descrito da seguinte forma:

(...) muito jovem, muito inexperiente e de constituição física e mental tão delicada que desmaia diante de qualquer investida sexual; essencialmente passiva, antes do casamento não sente nada por seu admirador (...) assim é a maioria das heroínas de ficção até o final da era vitoriana. (WATT, 2010, p. 171)

A descrição destaca a importância do comportamento sexual na construção dessas personagens – e não por acaso. De todos os seus atributos positivos, a castidade é o elemento mais básico em sua caracterização, o que faz com que as personagens femininas sejam julgadas de acordo com as atitudes em relação às investidas do vilão. Essa característica específica reflete um ideal demandado pela sociedade à época: as mulheres dos romances, tal como as reais, precisavam manter sua reputação acima de tudo, pois a virgindade era a condição fulcral do casamento, e, este, um dos únicos destinos disponíveis a elas na sociedade setecentista (cf. VASCONCELOS, 2007, p. 128).

Atento a esse contexto histórico, Leslie Fiedler (1960, p. 35) explica que “[n]uma sociedade onde a moralidade tende a ser associada, cada vez mais exclusivamente, à continência sexual, onde ‘ser bom’ é igual a ‘ser casto’, (...) há uma demanda natural por ‘pureza’, no seu sentido mais físico”<sup>82</sup>. A virgindade só poderia, então, ser associada às mulheres e reproduzida como atributo de personagens femininas. Isso porque na ficção setecentista os personagens masculinos frequentemente encarnavam a função de sedutores. Ambos os personagens seguiam, portanto, funções mais ou menos pré-determinadas, em que o homem atuava como uma espécie de predador, e à mulher cabia o papel de *damsel in distress*, a donzela em apuros – como ocorre em *Pamela; ou A Virtude Recompensada*:

(...) ele beijou-me com paixão; e, então, sua voz surgiu como um trovão. “Agora, Pamela”, ele disse, “chegou a hora de enfrentar o seu destino, como eu tinha mencionado.” Eu gritei de tal forma que ninguém tinha antes ouvido. Mas, não havia ninguém para me ajudar e as minhas duas mãos estavam presas, como disse. Com certeza, nenhuma pobre alma passou por tal problema. “(...) Oh, Deus! Oh, meu Deus! Só desta vez! Esta única vez! Livre-me de tal perigo! Ou me faça morrer agora mesmo!” Então, gritei e gritei de novo.

“Direi uma coisa a você Pamela, uma coisa, ouça-me: você está agora em meu poder! Não pode escapar de mim, nem ajudar a você mesma. (...)”

Com o terror e a minha luta, eu desmaiei e não voltei a mim mesma, de forma que eles pensaram que eu estivesse morrendo. (RICHARDSON, 2016, p. 155)

Sobressai na passagem o comportamento apontado anteriormente por Ian Watt. Diante da ameaça feita por Mr. B., e da aparente falta de opções para se defender desse assédio, Pamela desmaia, tomada de terror. Mr. B tem como principal objetivo seduzir a jovem e atentar contra a sua virtude, mas a protagonista tem consciência de que qualquer desvio de conduta de sua parte pode acarretar a perda do bem mais precioso que possui. A importância da virtude é ressaltada na própria fala de Pamela: ela prefere a morte a ceder às investidas sexuais.

---

<sup>82</sup> No original: “In a society where morality comes to be associated more and more exclusively with sexual continence, where being good is equated with being chaste (...), there is a natural demand for ‘purity’ in its most physical sense (...).”

Não é surpresa que, tendo o Gótico literário assimilado muitas características do romance sentimental, tenha incorporado também esse modelo de personagem feminina, adaptando-o aos enredos de terror e horror. Em verdade, donzelas virgens e frágeis são alvo da perseguição de vilões em todos os romances seminais do Gótico literário, uma vez que a dinâmica de perseguição e fuga era uma forma eficaz de produzir suspense na narrativa e suscitar emoções correlatas ao medo. Porém, os enredos da vertente feminina adicionam às histórias de perseguição à *damsel in distress* uma outra funcionalidade: elas são também um recurso para enviar jovens inocentes a empolgantes e distantes jornadas, sem que sejam transgredidas as limitações que costumam reger o comportamento feminino. Ainda que a jornada seja arriscada e nem sempre tenha um final favorável, as mulheres são retratadas com maior liberdade de ação, e são capazes de experimentar tanto as aventuras quanto os perigos já largamente vivenciados pelos personagens masculinos na literatura.

Tomemos como arquétipo de protagonista do Gótico feminino Emily St. Aubert, de *Os mistérios de Udolpho*, personagem cujas características físicas e psicológicas são assim descritas:

Em pessoa, Emily lembrava sua mãe; tendo a mesma simetria elegante da forma, a mesma delicadeza das feições e os mesmos olhos azuis cheios de doçura terna. Mas, tão amável quanto sua pessoa era a expressão variada de seu semblante, conforme conversas despertavam as melhores emoções de sua mente, que lançavam tal graça cativante ao redor dela. (RADCLIFFE, 2015b, p. 13)

Bela e bem-educada, os únicos possíveis defeitos de Emily parecem ser a sua inata sensibilidade e uma predisposição à melancolia (cf. RADCLIFFE, 2015b, p. 13-4). Ambos os traços de personalidade estão de acordo com a imagem de mulher da ficção setecentista. Ademais, muito do caráter de Emily é demonstrado conforme ela reage às diversas situações de perigo, sendo esse um dos atrativos da trama radcliffiana. Embora tenha sido alertada pelo pai de que sua suscetibilidade emocional lhe traria dificuldades ante às provações da vida, é justamente isso que faz dela um alvo fácil dos inúmeros eventos de teor sobrenatural que supostamente ocorrem no Castelo de Udolpho. Ao longo da narrativa, a personagem é constantemente assaltada pelo dilema entre razão e emoção. Ao se deixar levar pelas histórias de fantasmas e pelas ameaças aos quais está exposta no castelo de Montoni, Emily parece quase sempre prestes a sucumbir ao terror e ao medo. Porém, mesmo diante das situações mais amedrontadoras, procura refrear os seus sentimentos mais intensos:

De fato eu vejo o quão mais valiosa é a vontade da fortaleza do que a graça da sensibilidade, e eu também irei me esforçar para cumprir a promessa que outrora fiz; não me permitirei lamentos inúteis, mas tentarei suportar com firmeza a opressão da qual não posso me esquivar. (RADCLIFFE, 2015b, p. 205)

É esse tipo de atitude – e não a sua sensibilidade – que faz com que a heroína vença os muitos obstáculos impostos a ela na trama radcliffiana, e que garante, no desfecho do romance, que ela se mantenha viva e virtuosa. Como não são poucos os momentos em *Udolpho* em que a resiliência de Emily é ameaçada pela sua fragilidade emocional, cria-se, na narrativa, um efeito de suspense gerado pelas suspeitas da protagonista em relação aos perigos sobrenaturais e pelas suas tentativas de convencer a si mesmo – e, como consequência, também ao leitor – de que as fantasmagorias não são nada além de crendices, e seus medos são injustificáveis. Nesse sentido, Ann Radcliffe parece ficcionalizar, em suas histórias, as tensões existentes no século XVIII, quando a defesa da racionalidade iluminista entrava em choque com o culto ao sentimentalismo. A exemplo, após ouvir as histórias a respeito do misterioso desaparecimento de Lady Laurentini e os rumores de que o seu espírito vagaria pelas alas do castelo, Emily passa a noite aterrorizada, imaginando-se apossada por fantasmas:

Emily foi para a cama, deixando o lampião; mas a luz sombria, ao invés de dissipar o seu medo, o assistiu; pois, com a luz incerta, ela quase imaginava ver sombras passando por suas cortinas e deslizando para dentro da escuridão remota de seu quarto. O relógio do castelo marcou uma hora da manhã antes dela ter fechado os seus olhos para dormir. (RADCLIFFE, 2015b, p. 227)

Tais terrores supersticiosos dissipam-se apenas com a luz da manhã. Esse recurso, que desmistifica os eventos fantasmagóricos das narrativas radcliffianas parece servir, então, como uma forma de reforçar os benefícios da razão sobre o descontrole emocional – uma lição aprendida por Emily e transmitida ao leitor.

As explicações naturais aos terrores sobrenaturais e a educação sentimental propagada pelas narrativas de Ann Radcliffe e de suas conterrâneas do Gótico feminino parecem de acordo com determinadas prescrições da crítica da época. Lembremos que havia uma censura aplicada ao conteúdo escrito por mulheres e até mesmo à linguagem utilizada por elas – eram impiedosamente criticadas se publicassem obras que fossem consideradas muito imorais ou sensacionalistas. A opção por explorar o sobrenatural, mas, ao mesmo tempo, contê-lo com lições morais parece indicar uma tentativa de tanto atrair os leitores ávidos por literatura do medo quanto minimizar a hostilidade da crítica<sup>83</sup>. Nesse sentido, Ann Radcliffe foi extremamente bem-sucedida:

---

<sup>83</sup> O caso de Charlotte Dacre é um bom contraponto ao de Radcliffe: sua narrativa não apenas se abstém de explicações racionais que procurem conter o uso exacerbado do sobrenatural e do demoníaco, como também explora abertamente o desejo sexual feminino e os envoltimentos interraciais e de classe – considerados imorais à época. Embora tenha adquirido popularidade entre os leitores, sua autora foi acusada de “estar sendo afetada pela terrível condição de ter seu cérebro devorado por vermes” (NEW LITERARY JOURNAL *apud* MICHASIW, 2008, p. xxi). Mesmo atualmente, as obras de Dacre divergem tão significativamente das obras de

(...) com um final narrativo claramente mais moralizante, (...) [ela] confere à ficção Gótica uma feição mais aceitável. Os críticos geralmente ficavam satisfeitos com os romances de Radcliffe. *Os mistérios de Udolpho* foi elogiado por sua exatidão de sentimentos, seu estilo elegante e sua caracterização vívida e adequada. (BOTTING, 1996, p. 66)<sup>84</sup>

Enquanto os críticos se mostravam satisfeitos com as lições morais e com as explicações racionais, acompanhando os acontecimentos sob a perspectiva da protagonista, os leitores podiam se aterrorizar com as supostas ameaças fantasmagóricas nos sombrios e labirínticos corredores de Udolpho. David Punter (1996a, p. 60) afirma que pouco importa se os fantasmas de Udolpho são explicados racionalmente, pois essas explicações não diminuem seu potencial terrífico. As provações enfrentadas por Emily – sejam fantasmas ou *banditti* – são reais para ela. Graças a um modo de narração que privilegiava as reações psicológicas da personagem, nós, leitores, experimentamos os efeitos do medo, ao emparelhar as nossas respostas emocionais às da protagonista.

Essas tensões psicológicas enfrentadas pelas personagens do Gótico feminino tornarão ainda mais difícil a tarefa de lidar com os horrores causados por ações humanas, que representam uma ameaça mais concreta à virtude e à vida das *damsels in distress*. Além dos imaginários fantasmas de Udolpho, Emily precisa enfrentar as ameaças de Conde Morano. O personagem vilanesco nutre um amor obsessivo por ela e invade o castelo à noite, oferecendo-lhe uma oportunidade de fugir de Montoni. Ainda que Emily tenha horror ao tio, ela repudia veementemente tal proposta. Afinal, fugir e se casar sem o consentimento de sua família significaria uma desonra e causaria a perda irreparável de sua virtude. À recusa de Emily se segue uma tentativa de sequestro por parte de Morano, cujo amor pela moça transforma-se rapidamente em uma tentativa de abuso:

“(...) Sim, eu deixarei o castelo; mas não o farei sozinho. Eu usei de gracejos por tempo demais. Já que meus pedidos e meu sofrimento não prevalecerão, a força irá. Tenho criados esperando que a levarão até a minha carruagem. Sua voz não lhe trará socorro; ela não será ouvida nessa parte remota do castelo; submeta-se, portanto, a vir comigo em silêncio.”

Esse foi um aviso desnecessário naquele momento; pois Emily estava bastante certa de que os seus chamados não lhe adiantariam de nada; e o medo havia confundido tanto seus pensamentos que ela não sabia como implorar a Morano, mas se sentou, muda e tremendo, em sua cadeira até que ele avançou para tirá-la de lá (...) (RADCLIFFE, 2015b, p. 248).

---

outras escritoras, que permanecem como um desafio à crítica especializada: “Dacre é precisamente o tipo de escritora que os cânones, tanto o tradicional quanto o revisionista, estão fadados a excluir (...)” (MICHASIW, 2008, p. xiv).

<sup>84</sup> No original: “With a clear moral concluding tale, (...) gives Gothic fiction a more acceptable face. Critics were generally pleased by Radcliffe’s novels. *The Mysteries of Udolpho* was praised for its correctness of sentiment, its elegance of style and its bold and proper characterization.”

Se a princípio Emily pensa que a invasão aos seus aposentos seria responsabilidade de um ser sobrenatural, a revelação de que o invasor é o conde não a deixa menos aterrorizada. Ela está sozinha e completamente à mercê do antagonista, que pretende levá-la à força para longe de Udolpho. Tomada, antes, pelo temor às ameaças sobrenaturais, e depois, às ameaças reais, a protagonista de frágil constituição física e mental sucumbe ao medo e desmaia.

A importância dessa conduta casta mesmo diante de perigos iminentes é um fator crucial para a caracterização de Emily como heroína do romance, pois reforça o comportamento ideal feminino. Uma rápida comparação com personagens de narrativas pertencentes à tradição masculina ajuda a realçar os atributos da heroína de *Udolpho* e das protagonistas do Gótico feminino. Em *O monge*, por exemplo, Ramón faz uma proposta semelhante à Agnes: a personagem de Lewis aceita fugir do castelo, e, conseqüentemente, de sua família, para unir-se ao amado. Ela perde a sua virtude e engravida de Ramón de forma clandestina. Também em *Zofloya*, de Charlotte Dacre, temos personagens femininas contrastantes à radcliffiana: Laurina, esposa do Marquês di Loredani, é jovem e bela, porém, sua extrema vaidade será responsável por sua ruína e a de sua família (cf. DACRE, 2008, p. 3). Ela se mantém virtuosa enquanto não encontra obstáculos contra esse atributo, no entanto, uma paixão súbita pelo ardiloso Conde Ardolph faz com que fuja com o amante, abandonando o marido e os filhos (cf. DACRE, 2008, p. 12-3). Ao se afastarem do ideal de virtude feminina e apresentarem comportamentos considerados desonrosos, essas personagens demonstram fraquezas morais pelas quais serão severamente punidas ao final das narrativas: a loucura e/ou a morte é o fim legado às mulheres que transgridem o decoro e deixam de se comportar de forma virtuosa.

Não é raro, porém, que as obras do Gótico feminino explorem as tensões relacionadas às normas que regem o comportamento da mulher em sociedade. Afinal, a literatura gótica torna evidente o quão reféns elas são do constante perigo representado pelos homens que as perseguem, e quão ínfimos são os meios que possuem para se defender de seus algozes. Mais pessimistas que os romances radcliffianos, romances brasileiros como *D. Narcisa de Villar*, de Ana Castro, e *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, retomam o tema da *damsel in distress* como forma de alertar o leitor do quão difícil é, para uma mulher, seguir o caminho da virtude.

Sobre a personagem principal do romance de Castro falei anteriormente: Narcisa é, em um primeiro momento, caracterizada como uma personagem obediente e comedida. Sua descrição física e comportamental pouco a diferencia das heroínas arquetípicas da tradição

feminina: órfã quando criança, ela possui um gênio dócil, porém, melancólico (cf. CASTRO, 2008, p. 29). Sua apresentação inicial ressalta os atributos físicos e seus valores morais, enfatizando a sua castidade:

A moça tornou-se bela como uma divindade. Os seus modos eram tão benévolos, quando tratava com os pobres, sua caridade tão extensa, que ganhou no povo um amor universal. (CASTRO, 2008, p. 31)

Seu pescoço alvo e longo como uma gaivota de nossas margens, era ornado de colares de diamantes, cujos laços lhe cobriam o alvo colo; seus cabelos pretos e lustrosos como a asa da jacutinga, eram suspensos no alto da fronte por flores de pedras de muito custo. Seu talhe fino e esbelto como o do beija-flor (...) Ah! Que era a mais bela virgem de todo o bairro! (p. 32)

Também Úrsula, a heroína do romance homônimo de Maria Firmina dos Reis, reúne uma série de qualidades. Ela é descrita como “um anjo de beleza e de candura” (REIS, 1988, p. 27). É bela, caridosa e compassiva, além de ingênua, tímida e singela (p. 32). Ambas as personagens se enquadram perfeitamente no arquétipo de personagem feminina virtuosa. Também elas enfrentarão uma série de infortúnios em suas várias tentativas de sobreviver à luxúria e à ambição de vilões que não medirão esforços para persegui-las.

Obrigada pelos irmãos mais velhos a se casar com o coronel Pedro Paulo – um homem a quem não ama, e cuja obsessão por ela a horroriza –, Narcisa implora para que a deixem viver em um convento (cf. CASTRO, 2008, 73). Porém, interessado no poder e no dinheiro que a união matrimonial traria para a família Villar, seu irmão mais velho recusa a proposta. Sem alternativas, Narcisa foge da família e do casamento que arruinaria a sua felicidade. Ela passa, então, de donzela virtuosa à vítima perseguida pelos irmãos e pelo noivo e sua desobediência é o motivo de sua morte ao final do romance:

D. Narcisa de Villar esperava com firmeza a vinda de seus algozes. (...) Os assassinos se aproximaram da vítima, e sem se condoerem de tanta beleza e mocidade, com as próprias tranças de seus negros cabelos a sufocaram... Sem muito esforço dos malvados, a donzela caiu sem vida (...). (CASTRO, 2008, p. 125).

A cena do fratricídio é narrada de modo impactante e dramático – a protagonista é estrangulada pelos irmãos com as próprias tranças, como punição pela tentativa de garantir a própria liberdade e um destino mais justo do que aquele imposto pelos seus familiares.

Fugir é também a única saída para a protagonista de *Úrsula*, perseguida pelo comendador Fernando, seu tio, um homem irascível envolvido na morte de outros membros de sua própria família. Após o falecimento da mãe, Úrsula é amparada por Tancredo, o homem a quem ama e que jura protegê-la do comendador. Porém, sendo Fernando seu único responsável legal, ele utiliza de meios lícitos e ilícitos para garantir que a sobrinha permaneça

sob seu domínio. No desfecho do romance de Reis, o vilão assassina Tancredo diante de Úrsula:

Um mar de sangue tingiu-lhe as mãos e os puros seios! Tinha os olhos fixos e pasmados sobre o doloroso espetáculo, e entretanto parecia nada ver; estava absorta em sua dor suprema, muda, e impassível em presença de tão monstruosa desgraça. O seu sofrimento era horrível, e profundo, e o que se passava de amargo e pungente naquela alma cândida e meiga foi bastante para perturbar-lhe a razão. (REIS, 1988, p. 147-8)

Enlouquecida por ter presenciado a morte de seu amado, Úrsula morre em seguida. O epílogo procura chamar atenção para a injustiça dos fatos narrados ao denunciar a impunidade dos crimes cometidos pelo comendador (cf. REIS, 1988, p. 161). O infeliz destino conferido à heroína – tão comum às personagens transgressoras – não é capaz de despertar o arrependimento de seu algoz, mas é arquitetado de modo a suscitar a empatia do leitor para com a personagem que pouco fez para merecer esse cruel desfecho.

As similaridades entre *D. Narcisa de Villar* e *Úrsula* demonstram que, embora punidas por suas respectivas fugas, as duas personagens agem de forma mais ativa e menos defensiva no enfrentamento dos obstáculos impostos pelos enredos góticos que protagonizam. Elas, de fato, se posicionam contra a tirania e a opressão de seus algozes para defender suas próprias vidas e mesmo para ter o direito de seguir as expectativas sociais e permanecerem virtuosas. Ao fazê-lo, denunciam, assim, as ações transgressoras dos vilões do Gótico feminino.

A tradição feminina do Gótico parece estar de acordo com o que Norma Telles (1992, p. 46) comenta sobre a literatura escrita por mulheres: “[é] uma arte que tanto expressa quanto disfarça”. Ao mesmo tempo em que parecem se conformar ao ideal de mulher, reproduzindo-o e explorando-o por meio de protagonistas femininas, as narrativas dessa tradição tendem também a criticá-lo. Elas tornam perceptíveis as incoerências do arquétipo de personagem feminina virtuosa, ou seja, ressaltam a hipocrisia existente entre a demanda pela virtude e as dificuldades enfrentadas por essas personagens para manterem a virgindade diante do iminente perigo representado por antagonistas misóginos, passionais e violentos.

No século XIX, a industrialização, a urbanização, a ascensão da classe média, entre outras mudanças sociais demandaram que os papéis e as funções de homens e mulheres fossem reafirmados ou reavaliados. Nesse contexto, virtudes e vícios femininos foram repensados: as características positivas foram incorporadas em um novo ideal de feminilidade, o “anjo do lar” [The Angel in the House], inspirado no poema homônimo publicado por Coventry Patmore em 1854, que descreve uma esposa modesta, casta e inocente, que ama e obedece incondicionalmente ao marido e dedica-se com abnegação à casa e aos filhos. Essa

figura entrou para o imaginário da Era Vitoriana como um modelo no qual filhas, irmãs e esposas deveriam se inspirar para se tornarem mulheres respeitáveis. Qualquer desvio de conduta significava arriscar a sua reputação, tornar-se uma mulher decaída, e, conseqüentemente, ser excluída do meio social. Muitas eram consideradas prostitutas aos olhos da sociedade, pois, como explica Sarah Kühl (2016, p. 172), “No século XIX, o termo (...) abrangia não apenas as prostitutas de rua, mas todas as mulheres, incluindo aquelas que, sem se casarem, mantinham relações com homens, as mães solteiras, as esposas infiéis e as moças que serviam de modelos para artistas e certos tipos de atrizes”<sup>85</sup>.

Em contraponto ao “anjo o lar”, outro arquétipo de feminilidade surgiu: o da “nova mulher” – também resultado das reflexões e reformulações do papel da mulher na sociedade oitocentista, bem como de uma reavaliação de seus direitos políticos e individuais, graças à disseminação das ideias feministas da época. Embora o termo tenha sido utilizado por detratores e defensores e abarcado pontos de vistas diferentes – às vezes mais conservadores, às vezes mais radicais – a “nova mulher” se consolidou como o ideal de uma figura feminina emancipada, mais independente, instruída e consciente de sua importância nas esferas doméstica e social. Sally Ledger (1997) defende que essa figura teve grande representatividade na literatura da época, nos artigos contra e a favor dos direitos femininos, e nas obras de escritoras como Sarah Grand, Mona Caird e Kate Chopin e de escritores e dramaturgos como Henry James, Thomas Hardy e Henrik Ibsen.

É bastante significativo que modelos tão contrastantes de feminilidade tenham surgido na mesma época. Segundo Sarah Kühl (2016, p. 172), a supervalorização da esposa amorosa e submissa parece ter sido mais uma tentativa de limitar e controlar a mulher de acordo com interesses patriarcais; em contrapartida, a nova mulher questionava abertamente as instituições que procuravam fazê-lo, revelando os preconceitos de gênero há muito arraigados na sociedade e a necessidade de se conferir à mulher uma posição social mais justa e igualitária.

Essas tensões existentes entre uma feminilidade mais e menos conservadora foram reproduzidas também na ficção. As heroínas radcliffianas – belas e sensíveis – tornaram-se obsoletas, e deram lugar a personagens que procuravam combinar força e inteligência às qualidades consideradas femininas. *Jane Eyre* é, talvez, o melhor exemplo dessa nova heroína do Gótico feminino. Por ser narrado em primeira pessoa, o romance de Charlotte Brontë

---

<sup>85</sup> No original: “The 19<sup>th</sup> century the term ‘prostitute’, however, encompassed not just street whores, but everything from unmarried women who were in relationships with men, unmarried mothers, unfaithful wives and mistresses to artists’ models and certain kinds of actresses.”

permite uma imersão nos pensamentos e desejos mais íntimos da protagonista, e, com isso, temos a oportunidade de perceber como uma moralidade mais conservadora ainda pesava sobre o destino da mulher. É nesse sentido que Elaine Showalter (1977, p. 113) afirma que Jane “antecipa e, de fato, formula o combate mortal entre o Anjo do lar e o diabo na carne”<sup>86</sup>. Longe de ser superada, a dicotomia entre virtude e liberdade sexual continuará sendo reencenada na ficção de muitas outras escritoras posteriores a Brontë – como Virginia Woolf, por exemplo.

Em primeiro lugar, Jane não se destaca pela beleza. A primeira descrição que temos da personagem provém da própria confissão de que não fora “uma criança alegre, brilhante, despreocupada, exigente, bonita e brincalhona” (BRONTË, 2018, p. 29). Além disso, Jane também não é naturalmente inclinada à obediência e à submissão. Acostumada a ser desprezada pelos Reed, sua família adotiva, e a apanhar do jovem senhor da casa, as cenas iniciais do livro narram um súbito momento de rebeldia – uma cena improvável de acontecer em um romance setecentista:

Resisti durante todo o caminho: uma atitude nova para mim, e uma circunstância que reforçava em muito a opinião negativa que Bessie e a srta. Abbot estavam predispostas a ter a meu respeito. O fato é que eu estava um tanto fora de controle; ou fora de mim, como diriam os franceses: tinha consciência de que a momentânea insubordinação já me expusera a punições fora do comum, e, como qualquer outro escravo rebelde, estava decidida, em meu desespero, a ir até as últimas consequências. (BRONTË, 2018, p. 25)

Esse comportamento violento é um resultado direto das injustiças cometidas pelos Reed contra ela, injustiças das quais Jane têm plena consciência:

– Segure os braços dela, srta. Abbot: está que mais parece uma gata selvagem.  
– Que vergonha, que vergonha! – exclamou a criada. – Que conduta mais indecorosa, srta. Eyre, bater num jovem cavalheiro, o filho de sua benfeitora! O seu jovem senhor.  
– Senhor? Desde quando ele é meu senhor? Por acaso sou uma criada? (BRONTË, 2008, p. 25)

A título de comparação, lembremos dos discursos de Julia Mazzini, Emily St. Aubert e Narcisa de Villar contra seus malfeitores: embora enfáticos, eles são pacíficos, e procuram despertar compaixão. A heroína de Brontë se mostra bem menos passiva, ataca fisicamente o jovem Reed, suas atitudes e falas são irascíveis, indecorosas, indignas de uma dama. Essa rebeldia jamais será totalmente subjugada, pois, ao longo da narrativa, a personagem não hesita em se posicionar contra injustiças ou expressar verbalmente seu descontentamento

---

<sup>86</sup> No original: “Thus *Jane Eyre* anticipates and indeed formulates the deadly combat between the Angel in the House and the devil in the flesh.”

diante de situações desfavoráveis a ela. Daí a categórica afirmação: “Não sou um pássaro, e rede alguma me prende; sou um ser humano livre, e de arbítrio independente (...)” (BRONTË, 2018, p. 298).

À rebelião contra a família adotiva se sucederá outro momento marcante na infância de Jane – momento este que permite analisar como a heroína do Gótico feminino oitocentista lida com as ameaças reais e com as sobrenaturais. Como castigo pelo mau comportamento, Jane é trancada no quarto vermelho – local onde fora velado o sr. Reed. A ideia de que algo sobrenatural habitava o quarto logo toma conta da supersticiosa mente infantil. Aterrorizada, Jane sucumbe a uma crise de nervos e desmaia. O episódio irá traumatizar para sempre a personagem (cf. BRONTË, 2018, p. 33). Porém, há poucos momentos semelhantes a esse no decorrer da narrativa: Jane se vangloria ao afirmar que somente duas vezes o terror a fizera desmaiar (cf. BRONTË, 2018, p. 332).

Se comparada às demais personagens femininas setecentistas, Jane demonstra muito mais frieza e racionalidade diante das inúmeras sugestões de eventos sobrenaturais que ocorrem em Thornfield Hall. Em um dos primeiros eventos inexplicáveis que ocorrem por conta de Bertha Mason, Jane mostra uma atitude de prontidão: Rochester nota sua mão “morna e fria”, e, ainda que estremeça com a possibilidade de ver sangue, não sente calafrios, nem fraqueza e não desmaia (BRONTË, 2008, p. 248). Conserva-se nesse estado mesmo quando tem certeza de estar muito próxima ao perigo, em um visível contraste com outros hóspedes de Rochester, que, acordados pela confusão causada por Bertha, aterrorizam-se e fazem um alvoroço pela casa. Jane representa, assim, um novo modelo de heroína que é bem-sucedida onde suas antecessoras costumavam falhar: ela deixa para trás a sensibilidade, e conquista o domínio sobre as suas emoções, agindo de modo racional diante da maior parte das ameaças que enfrenta na trama.

Ainda que seja mais racional, mais independente e menos submissa do que as heroínas góticas setecentistas, Jane é igualmente julgada por suas atitudes no que diz respeito ao sexo e aos desejos sexuais. O romance de Charlotte Brontë foi bastante criticado à época de sua publicação porque a protagonista admitia abertamente o seu amor por um homem casado (cf. SHOWALTER, 1977, p. 92). Porém, a personagem não ultrapassa os limites da moralidade; pelo contrário, nesse sentido ela demonstra o mesmo discernimento de personagens virtuosas. Em um dos clímaxes do romance, Jane descobre que casar-se com Rochester significaria torná-lo bígamo. A narrativa focaliza, então, o seu conflito interno: ela sabe que a decisão correta a ser tomada seria um caminho difícil, uma vez que ainda ama Rochester:

Mas então uma voz dentro de mim afirmou que eu podia, sim, [deixá-lo] e me avisou que deveria fazê-lo. Lutei contra a minha própria decisão: eu queria ser fraca para poder evitar o terrível caminho de mais sofrimento que eu via se estender diante de mim; e a Consciência, transformada em tirana, segurava a Paixão pelo pescoço e lhe dizia, cheia de escárnio, que havia apenas molhado seus delicados pezinhos no charco, e jurava que ia, com um braço de ferro, atirá-las nas profundezas inauditas da agonia. (BRONTË, 2018, p. 350)

A possibilidade de se tornar amante de Rochester é rechaçada, uma vez que Jane prefere manter sua reputação e seguir as convenções morais e a doutrina cristã. Ela deixa Thornfield Hall com a certeza de que permanecera virtuosa – mesmo que para isso tenha sacrificado seus próprios desejos. Essa atitude de abnegação será recompensada ao final, pois Jane reencontrará Rochester já viúvo e com ele então se casará.

A outra personagem feminina significativa para a trama, Bertha, a rival de Jane, é entendida muitas vezes como um duplo maligno da protagonista (cf. GILBERT; GUBAR, 1979, p. 78-9). Embora a narrativa permita encará-la como uma vítima de Rochester, ela não parece se enquadrar no modelo de virtude do século XIX. Mesmo antes de adoecer, Bertha é uma mulher cheia de vícios e defeitos, descrita pelo marido como “vulgar e banal, perversa e imbecil”, com temperamento violento e depravado e linguajar obscuro. Nestes termos, ela representa as personagens imorais do Gótico feminino, e é punida com a morte ao final da narrativa. Os finais diametralmente opostos de Jane e Bertha – a felicidade conjugal para a virtuosa e a morte para a transgressora – demonstra que a moralidade ainda pesava sobre as personagens do Gótico feminino.

#### 2.3.4 O pater familias

Mencionei anteriormente que a heroína e o vilão possuem papéis complementares na literatura gótica: são os dois polos do maniqueísmo presentes nas obras dessa tradição – em especial nas do período setecentista. Se as protagonistas são pensadas como encarnações dos valores positivos existentes em sociedade, os vilões configuram-se como representações do mal. Seus atos podem ser descritos como monstruosos porque se constituem como crimes violentos – estupro, incesto, opressão, tortura física e psicológica, fratricídio, filicídio e feminicídio – contra vítimas geralmente femininas. Os enredos góticos seguem uma fórmula melodramática em que o antagonista age como uma espécie de força ativa na trama: são eles as principais ameaças à vida e à virtude das personagens, e seus contínuos atos de maldades

direcionam o enredo até o seu clímax, em que se encena um inevitável embate entre virtude e vilania, entre bem e mal (cf. BROOKS, 1995, p. 34).

No que diz respeito às características físicas, enquanto as personagens femininas tendem à beleza e à fragilidade, os vilões nem sempre são desprovidos de atrativos: a feiura não é essencial como marca de alteridade. Porém, como bem recorda Edith Birkhead (1921, p. 53), os personagens vilanescos arquetípicos possuem aspectos caricaturescos que fazem com que eles sejam imediatamente reconhecidos e temidos, tais como rostos desfigurados por emoções intensas, expressões cruéis e irascíveis, olhares ferozes capazes de horrorizar as inocentes figuras femininas e inspirar temor em seus inimigos. São essas características fisionômicas as responsáveis por diferenciá-los dos demais personagens e, ao mesmo tempo, alertar para o perigo que representam:

Sua fisionomia era longa e um tanto contraída, contudo ele era chamado de bonito; e talvez fosse o espírito e o vigor de sua alma, brilhando através de suas feições, que triunfavam por ele. Emily sentiu admiração, mas não a admiração que leva à estima; pois ela estava misturada a um grau de medo que ela não sabia exatamente de onde vinha. (RADCLIFFE, 2015b, p. 121)

A descrição do *Signor Montoni* em *Udolpho* sintetiza algumas das particularidades dos vilões do Gótico feminino: embora atraia por conta de sua beleza e sobretudo por sua imponência, ele provoca igualmente uma sensação de medo. Tal como Emily, também o caráter do personagem é revelado gradativamente ao longo da trama, como forma de intensificar o efeito de suspense privilegiado pelas narrativas radcliffianas. A suspeita de que Montoni seria um *desperado*, de moral duvidosa, e que teria enganado a tia de Emily para se apossar de sua fortuna torna-se cada vez mais óbvia à medida que a esposa e a sobrinha permanecem sob seu domínio e são por ele cruelmente tratadas. Ficamos sabendo, então, que Montoni é extremamente ambicioso e acumula vícios tanto quanto Emily acumula virtudes:

Ela [Emily] nunca havia gostado de Montoni, havia observado, muitas vezes, com emoção o fogo e a avidez em seus olhos, a sua exultação orgulhosa, sua fúria audaz, a vigilância taciturna neles quando a oportunidade, até mesmo uma oportunidade leve, convocava a alma latente; enquanto havia sempre se esquivado da expressão do rosto dele. Com tais observações ela ficou mais inclinada a acreditar que este era o Montoni de quem o italiano havia professado as suas suspeitas. (RADCLIFFE, 2015b, p. 151)

Ele tinha deleite nas energias das paixões; as dificuldades e tempestades da vida, que destroem a felicidade de outros, despertavam e fortaleciam os poderes de sua mente e lhe davam os maiores divertimentos dos quais sua natureza era capaz. (p. 176).

Schedoni é outro importante personagem radcliffiano que segue o mesmo arquétipo de vilão. No entanto, diferente de Montoni, o monge é introduzido na narrativa de *O italiano* como se possuísse características sobrenaturais. Ele aparece a Vivaldi subitamente, em meio à

escuridão noturna, alerta que o herói está sendo observado e desaparece tal como se fosse uma assombração. Essa caracterização que flerta com o fantasmagórico não é incomum aos antagonistas do Gótico, rotineiramente associados ao Diabo ou a outros seres demoníacos. Posteriormente, em *O italiano*, uma descrição mais detalhada revelará aspectos físicos e psicológicos que fazem o clérigo ser temido pelos demais:

Entre os seus colegas, nenhum o amava, muitos não gostavam dele, e outros tantos o temiam. Sua figura era impactante, mas não era desprovida de beleza; era alto, e, ainda que extremamente magro, seus membros eram largos e desajeitados. Enquanto caminhava, coberto pelas negras vestes de sua ordem, parecia emanar algo terrível de sua aura – algo quase inumano. Também o seu capuz – ao sombrear a lívida palidez de sua face –, intensificava a severidade de seu caráter, e conferia aos seus grandes e melancólicos olhos um efeito que em muito se assemelhava ao horror. Sua melancolia não era a de um coração sensível e ferido, mas, aparentemente, a de um sombrio e feroz. Havia algo extremamente singular em sua fisionomia que não se pode definir facilmente. Trazia as marcas de muitas paixões, que pareciam ter esculpido traços há muito inanimados. Uma tristeza e severidade costumeiras prevaleciam sobre as profundas linhas de seu semblante; e seus olhos eram tão penetrantes que pareciam perfurar: bastava um único relance nos corações dos homens para conhecer os seus mais profundos segredos. Poucas pessoas poderiam suportar seu escrutínio, ou mesmo aguentá-lo por mais de uma vez. (RADCLIFFE, 1824, p. 546)<sup>87</sup>

Tal como Montoni, Schedoni não é desprovido de beleza física, mas seus traços singulares, a severidade de seu caráter e a ferocidade de suas ações formam um conjunto de elementos que fazem dele alguém tão peculiar que parece inumano. Assim, somando as singularidades fisionômicas a esses aspectos quase sobrenaturais, descrições como a do monge radcliffiano antecipam as futuras ações transgressivas que serão cometidas ao longo da narrativa. Muito embora os personagens vilanescos não apresentem habilidades extranaturais, a narrativa é arquitetada de modo a dar indícios o suficiente de que as jovens e inocentes heroínas têm como antagonistas personagens cuja malignidade parece estar muito além de justificativas e explicações racionais.

O vilão de *Úrsula* apresenta semelhanças com os radcliffianos. Fernando P... também é um homem cujas feições não desagradam ao olhar, mas revelam algo de maligno:

---

<sup>87</sup> No original: “Among his associates no one loved him, many disliked him, and more feared him. His figure was striking, but not so from grace; it was tall, and, though extremely thin, his limbs were large and uncouth, and as he stalked along, wrapt in the black garments of his order, there was something terrible in its air; something almost superhuman. His cowl, too, as it threw a shade over the livid paleness of his face, encreased its severe character, and gave an effect to his large melancholy eye, which approached to horror. His was not the melancholy of a sensible and wounded heart, but apparently that of a gloomy and ferocious disposition. There was something in his physiognomy extremely singular, and that can not easily be defined. It bore the traces of many passions, which seemed to have fixed the features they no longer animated. An habitual gloom and severity prevailed over the deep lines of his countenance; and his eyes were so piercing that they seemed to penetrate, at a single glance into the hearts of men, and to read their most secret thoughts; few persons could support their scrutiny, or even endure to meet them twice.”

Esse homem não estava no verdor dos anos; mas sua fisionomia, suposto que severa e pouco simpática, nessa hora crepuscular, que dá certa sombra a toda a natureza, não denunciava a sua idade. A pele sem rugas, os olhos negros e cintilantes, tinham um quê de belo; mas que não atraía. Era de estatura acima da medíocre, esbelto, e bem conformado; e as feições finas davam-lhe um ar aristocrático, que, quando não atraí, sempre agrada. Malgrado seu Úrsula começou a sentir-se oprimida pelo olhar do desconhecido, a quem o seu deixava já de dominar, e caiu de novo sobre o assento entalhado no tronco. Era como se esse homem a tivesse magnetizado. A sua vista causava repugnância, queria escapar-lhe; mas as forças abandonavam-na e seus belos olhos cor de ébano estavam sobre ele fixos. (REIS, 1988, p. 88-9)

No excerto, Úrsula não sabe ainda que esse homem é seu parente – nem suspeita que ele irá persegui-la impiedosamente até que ela enlouqueça e morra – mas sente imediata repugnância por ele. Tal repugnância não é motivada pela aparência de Fernando, mas por motivos outros: nesse primeiro e sinistro encontro entre ambas as personagens, Úrsula vê o desconhecido atirar contra uma ave que, ferida, acaba morrendo em suas mãos, com o sangue a manchar seu vestido. A cena pode ser interpretada como um presságio dos acontecimentos da narrativa, afinal, no desfecho do romance Úrsula verá Fernando assassinar outro inocente: o seu próprio noivo. Assim, o encontro funciona como um *foreshadowing*, indicando à personagem e ao leitor que o homem representa iminente perigo e que futuramente cometerá um crime semelhante.

O terror desse primeiro encontro é tamanho que a personagem é atormentada por uma espécie de pesadelo em vigília, em um dos momentos do romance em que Reis utiliza os recursos góticos para produzir efeitos do medo:

Apareceu a noite rebuçada no seu manto de escuridão, e a donzela supôs encontrar o sossego nas trevas e no sono; mas trêmula e agitada no seu leito, invocava em balde o sono, que o fantasma se erguia mudo e impassível, e a sua mente alucinada dava-lhe movimento e voz, e ele blasfemava, e ameaçava, e sorria-se com sarcasmo. Os olhos chispavam fogo, e os lábios agitavam-se convulsos e os membros e o tronco pareciam cobertos de sangue. E ela revolvava-se no leito, e o corpo tremia-lhe e o suor corria-lhe, e o peito oprimido ofegava: era um pesadelo insuportável!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!! (REIS, 1988, p. 94).

Outro elemento deve ser levado em conta na análise dos antagonistas: no Gótico feminino, os vilões empenham uma função social específica, são *patres familias*, isto é, são as figuras masculinas de maior autoridade do núcleo familiar. Eles podem ser pais, padrastos, maridos, tios ou irmãos que assumem a responsabilidade pelo bem-estar de todo aquele que estiver sob suas responsabilidades. Como explica Ian Watt (2010, p. 151):

A única pessoa da casa que era *sui juris*, entidade legal, era o chefe, em geral o pai. Qualquer bem que a mulher tivesse, por exemplo, tornava-se propriedade do marido, (...) os filhos eram, por lei, do marido; só ele podia pedir divórcio e tinha o direito de punir a esposa, batendo-lhe ou aprisionando-a.

A posição hierarquicamente superior garante o poder absoluto sobre a casa e sobre aqueles que nela habitam. É a “A lei paterna” [*The Law of the Father*] (WILLIAMS, 1999, p. 12; p. 24) – o domínio absoluto da personagem masculina, de suas vontades e de suas regras – que configuram a sociedade como um sistema patriarcal. A desobediência é uma transgressão grave, especialmente se o transgressor for uma personagem feminina. Em *A Sicilian romance*, por exemplo, o Marquês Mazzini sabe que sua posição de *pater familias* lhe confere o direito de obediência incontestável da filha; ou então, o direito de expulsá-la da família caso ela se recuse a seguir suas ordens: “Preste atenção ao que eu digo: aceite o duque ou deixe este castelo para sempre e vagueie por onde você quiser” (RADCLIFFE, 2015a, p. 62)<sup>88</sup>.

Porém, é por conta de sua posição privilegiada que o *pater familias* se transformará em principal antagonista das obras da tradição feminina: ele abusa de seus plenos poderes e impõe a sua vontade sobre aqueles que deveria proteger. A similaridade com os cruéis tiranos e senhores feudais não é por acaso: eles são parte de uma classe remanescente do passado medievo, bárbaro e não civilizado. Não raro são nobres – condes, barões, marqueses – que simbolizam os valores corruptos da aristocracia em declínio e os abusos da tirania familiar. Por meio da violência, e, acobertados pela posição da qual desfrutam em sociedade, estes antagonistas têm nas personagens femininas presas fáceis.

Em *D. Narcisa*, os irmãos da protagonista, os senhores D. Martim, D. Luis e D. José de Villar são fidalgos governadores de uma grande propriedade do tempo do Brasil colônia. Governavam de forma despótica, valendo-se de crueldade para manter os índios escravizados em suas propriedades:

D. Martim de Villar era um dos tiranos mandados ao Brasil em quem recaíra a má escolha do governo português.

O bárbaro tratamento e despotismo que ele exercia sobre seus numerosos administrados faziam-no odiar por essa gente de coração tão sensível e a quem eles chamam selvagens. (...)

Longe pois de atrair sobre si as bênçãos de seus súditos, somente havia feito nascer o temor, em vez do respeito em todos os corações. (CASTRO, 2008, p. 28-9)

Seus dois irmãos o acompanhavam em sentimentos e opiniões, e as crueldades que exerciam quando reunidos administravam justiça, os fazia denominar por todo o povo, homens do raio. (p. 29)

Comprometida com uma visão de mundo gótica, a narrativa apresenta um lado sombrio dos tempos coloniais, quando imperavam a tirania sobre o povo e os horrores da escravidão. Castro associa a personalidade facínora dos três irmãos – e, por extensão, a de outros governadores despóticos – a um mal mais profundo, responsável por impedir o

<sup>88</sup> No original: “Attend to what I say – accept the duke, or quit this castle for ever, and wander where you will.”

progresso da civilização brasileira. Assim, em maior escala, os Villar representam uma ameaça à sociedade; e, ao mesmo tempo, em menor escala, representam também uma ameaça ao indivíduo, afinal, são eles os responsáveis pelo cruel assassinato de Narcisa ao final do enredo.

Se, no século XIX, as personagens femininas sofreram algumas mudanças significativas, os antagonistas masculinos, por sua vez, conservaram as mesmas características vilanescas de seus antecessores, com poucas diferenças dignas de nota. Eles continuaram sendo figuras de autoridade que cometem horríveis atrocidades contra as suas vítimas. É o caso de Armand Aubigny, o marido de Desirée em “Desirée’s baby”. O vilão reúne os elementos para os quais tenho chamado atenção nos antagonistas do Gótico feminino: Armand é um jovem e bonito senhor de terras e de escravos, que descende de uma família renomada. Possui, contudo, um defeito de caráter: é dominado por paixões intensas. Mesmo os seus sentimentos mais positivos são descritos com metáforas que remetem à violência e à fúria: “Esse era o modo como todos os Aubignys se apaixonavam, como se tivessem tomado um tiro de pistola. (...) A paixão que despertou nele naquele dia, ao vê-la [Desirée] no portão, varreu-o como uma avalanche, ou como um incêndio nas pradarias, ou como qualquer coisa implacável que atropela todos os obstáculos” (CHOPIN, s/d, p. 1)<sup>89</sup>. A narrativa dá a entender o quão violento é Armand ao descrever como ele trata os escravos de L’Abri: “O comando do jovem Aubigny era do tipo punho firme, e sob ele os negros haviam esquecido como era ser alegre, tal como haviam sido durante o tranquilo e indulgente tempo em que vivera o antigo mestre” (CHOPIN, s/d, p. 2)<sup>90</sup>. Muito embora ele não se mostre cruel com a esposa ao início da narrativa, ela admite temer essa personalidade violenta, especialmente nos momentos em que Armand é dominado pela fúria (cf. CHOPIN, s/d, p. 2).

Quando descobre que o filho recém-nascido não é branco, a natureza irascível de Armand vem à tona. A narrativa aposta, então, em analogias demoníacas, sugerindo que seus atos violentos se deviam ao fato dele estar possuído: “E, de súbito, o próprio espírito de Satã parecia tê-lo dominado no trato com os escravos. Désirée estava infeliz a ponto de morrer” (p.

---

<sup>89</sup> No original: “That was the way all the Aubignys fell in love, as if struck by a pistol shot. (...) The passion that awoke in him that day, when he saw her at the gate, swept along like an avalanche, or like a prairie fire, or like anything that drives headlong over all obstacles.”

<sup>90</sup> No original: “Young Aubigny’s rule was a strict one, too, and under it his negroes had forgotten how to be gay, as they had been during the old master’s easy-going and indulgent lifetime.”

3)<sup>91</sup>. Gradativamente, a protagonista começa a sofrer com a frieza do marido, e essa atitude fará com que ela deixe L'Abri, vague sem rumo pelo *bayou* e nele desapareça com o filho.

As ações de Armand contra a sua esposa permitem notar uma sutil diferença na comparação entre as narrativas oitocentistas do Gótico feminino e aquelas que lhe antecederam. No Setecentos, a dinâmica de perseguição e fuga era responsável por produzir suspense, terror e horror, e encaminhar o enredo ao seu clímax. Porém, no Oitocentos, ela perde sua importância, pois o enredo se foca menos na perseguição à heroína, e mais na opressão vivenciada dentro dos *loci horribiles* – e, conseqüentemente, nas tentativas de fuga de tais ambientes opressivos.

A fuga do ambiente doméstico também caracteriza a história de Sabina, uma das personagens de *A Rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas, cuja narrativa enfoca inúmeros casos de abusos e violências contra as mulheres perpetrados por *patres familias* misóginos e maus. Quem faz o papel de antagonista da história é o pai de Sabina, um vaqueiro na fazenda de uma viúva velha e rica. Tal como Armand, ele é conhecido pelo seu temperamento irascível: “(...) tanto tinha de reto, de honrado, como de brusco e colérico, para quem não andasse direito com ele. Era uma fera!” (FREITAS, 2003, p. 204). A narrativa ressalta que é a própria Sabina quem sofre com tal personalidade: “A filha, muito bonita e muito requestada, era quem mais sofria os arrancos do gênio dele” (p. 204). Essa tensão existente entre pai e filha culmina em uma tragédia quando Sabina é seduzida pelo administrador da fazenda, um jovem oportunista que a engravida e casa com outra mulher. A personagem, temendo a ira do pai, foge para a casa de uma tia. Lá ela tem o bebê, que assassina logo depois de recém-nascido, para que o pai jamais soubesse de sua falta. Quando vai buscá-la, ele a encontra louca, em consequência do filicídio que cometera (cf. FREITAS, 2003, p. 205).

Apesar do crime, a narrativa toma partido da personagem feminina: “Há crimes que os códigos condenam, e Deus absolve, porque vê mais longe de onde começou ele” (p. 204). Ao fazê-lo, condena o comportamento vil do administrador da fazenda e, sobretudo, do pai de Sabina, cuja autoridade e brutalidade inspiravam um temor tão terrível na própria filha que esta acaba por cometer um horrível assassinato.

Aos tirânicos e violentos vilões aristocráticos, senhores de terras e de escravos, que predominam no Gótico feminino somam-se, no século XIX, os médicos e os cientistas. No capítulo anterior procurei demonstrar como e por que eles foram frequentemente representados como personagens monstruosos à época. O Gótico feminino não escapou a essa

---

<sup>91</sup> No original: “And the very spirit of Satan seemed suddenly to take hold of him in his dealings with the slaves. Désirée was miserable enough to die.”

tendência. Em verdade, as escritoras assimilaram à tendência as experiências próprias das mulheres, afinal, em uma época em que manter o pudor era mais importante do que preservar a saúde, a desconfiança em relação às práticas médicas era uma sombria e constante causa de ansiedade feminina. Elaine Showalter (1977, p. 188) menciona como exemplo a campanha contra as doenças contagiosas – que durou de 1864 a 1884 – e procurou controlar a sífilis, entre outras doenças sexualmente transmissíveis. Para isso, exames forçados foram impostos às prostitutas de modo a detectar e tratar a doença. Quando os relatos dessa campanha vieram à tona, inúmeras mulheres ficaram chocadas não apenas com os dados que revelavam os vícios masculinos, mas, principalmente, com as horríveis histórias que narravam como soldados, policiais e médicos tratavam com brutalidade as mulheres acusadas de prostituição, e violavam e degradavam o corpo feminino sob a proteção do Estado. Outro exemplo da desconfiança às práticas médicas é dado pela autora de “O papel de parede amarelo”, Charlotte Perkins Gilman, no famoso texto em que conta como a sua experiência pessoal havia servido de ponto de partida para a sua perturbadora história de terror. Seus problemas psicológicos haviam sido tratados com pouco zelo por um especialista em “doenças de nervos” que lhe recomendara uma vida doméstica, longe de qualquer atividade intelectual ou trabalho – recomendação esta que piorara significativamente o seu estado (GILMAN, 2011, p. 265). Se, em seu relato biográfico, Gilman enfatiza como o equívoco por parte do médico quase fora fatal para a sua condição psicológica, em sua obra ficcional ela confere um tom ainda mais aterrorizante a essa situação, ao transformar John em um vilão típico do Gótico feminino, cujo abuso de autoridade e negligência causam consequências drásticas para a protagonista enferma.

Lembremos que, já de início, a personagem principal confessa que o esposo não acredita que ela esteja doente, mas que sofre apenas de uma “depressão nervosa temporária”, resultado de “uma leve tendência histérica” (GILMAN, 2006, p. 21). Ela pouco pode fazer diante de diagnóstico médico: ao longo da trama, o embate entre as sensações, os desejos e as necessidades expressas pela personagem *versus* a autoridade irrefutável de John cria uma dinâmica de vítima e opressor que intensifica sobremaneira as tensões da narrativa.

O modo como John trata a esposa também contribui para a sua caracterização vilanesca. Apontei como os cuidados excessivos podem facilmente ser interpretados como manipulação, mas, além disso, ele frequentemente nega que a saúde da esposa esteja piorando, desvalida os sentimentos e as impressões dela e até mesmo debocha da mulher, em

um tipo de abuso psicológico que seria hoje considerado *gaslighting*<sup>92</sup>: ri do pavor que ela nutre pelo papel de parede amarelo, e, mesmo quando a protagonista implora para ir embora da casa, John tenta demovê-la da ideia, afirmando que ela estaria, em verdade, melhorando:

“E você não vai embora?”, perguntei com tristeza.

“Mas, querida, como posso? São só três semanas mais e então faremos uma viagem agradável por alguns dias, enquanto Jennie apronta a casa. Querida, você está realmente melhor!”

“Melhor no corpo, talvez —” comecei e parei imediatamente, porque ele se sentou bem reto e me fitou com um olhar tão duro e reprovador que não pude dizer mais nem uma palavra.

“Minha querida”, disse ele, “suplico a você, pelo meu bem e pelo bem de nosso bebê, assim como por seu próprio bem, que nunca deixe aquela ideia entrar na sua cabeça nem por um instante! Não existe nada perigoso, tão fascinante, para um temperamento como o seu. É uma fantasia boba e falsa. Você não confia em mim como médico quando lhe afirmo isto?” (GILMAN, 2006, p. 33)

Nesse e em outros momentos da narrativa, John faz imperar a sua autoridade de médico sobre as vontades e o bem-estar da esposa. Sua constante afirmação de que ela estaria melhorando contrasta com a degradação psicológica da protagonista, tornando as atitudes do marido ainda mais suspeitas. Embora em momento algum a narrativa sugira violência física, é perceptível como a psicológica se torna mais intensa à medida que se aproxima do clímax do conto, culminando no medo que a personagem admite sentir do marido. Assim, a desconfiança e o temor suscitados pela autoridade médica são, portanto, uma fonte de perigo enfrentada pela protagonista, e pode ser interpretada como um dos motivos pelo qual, no desfecho do conto, sugere-se que ela tenha se rebelado contra o marido controlador que a mantinha encarcerada no *locus horribilis*.

Na literatura brasileira, é possível encontrar algo semelhante em *Enervadas* (1922), de autoria de Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos, mais conhecida pelo seu pseudônimo, Mme Chrysanthème. Embora a escritora seja pouco conhecida, as análises até então empreendidas à sua obra permitem afirmar o diálogo de suas narrativas com algumas das poéticas do mal, tais como o Gótico (cf. ALVES; SANTOS, 2021) e a prosa decadente (cf. BROCA, 1991, p. 369-370; SILVA, 2019, p. 49).

Publicada no início do século XX, *Enervadas* mostra-se, em muitos níveis, uma obra alinhada ao século XIX: Lúcia, a protagonista, possui todas as características do arquétipo da nova mulher, é moderna, independente, questionadora, ousada, e sexualmente ativa. Essa

---

<sup>92</sup> O termo *gaslighting* tem sua origem no filme *Gaslight*, de George Cukor, lançado em 1944 como adaptação da peça de 1938, de autoria de Patrick Hamilton. Ele se refere a um tipo de abuso psicológico destinado a manipular as vítimas para que elas pareçam e/ou se sintam loucas. Embora anacrônico ao conto, acredito que este seja o termo que melhor qualifique a relação entre John e a narradora-personagem de *O papel de parede amarelo*.

última característica é justamente o motivo pelo qual ela será diagnosticada como “enervada”, isto é, uma histérica:

Se me tivessem achado esgotada, neurastênica , com o fígado congesto ou o rim mal colocado, eu choraria, temeria a morte, (...) mas “enervada”, título com que ele agraciou todos os meus desequilíbrios de moça de moda e da época, obriga-me a alinhar, de ora em diante, em folhas de papel, tudo o que se passa em mim e comigo, para que ele tenha a certeza depois, de que a medicina é uma ciência de intrujice, de ignorância e de palavras sem alcance e sem sentido (CHRYSANTHÈME, 1922, p. 5-6).

A desconfiança que as mulheres sentem em relação à medicina é expressa explicitamente no discurso de Lúcia. A trama deixa claro que o diagnóstico dado pelo médico pouco possui de verídico: é, na verdade, um modo de rotular e justificar os desejos sexuais da protagonista – e serve como estopim para que Lúcia se rebele contra as rígidas normas sociais da sociedade patriarcal. Assim, no cerne da crítica feita pela narrativa de Chrysanthème está a denúncia à manipulação e ao controle da sexualidade da mulher.

Podemos concluir que, como encarnações do mal inerente ao homem, em especial àqueles perpetrados contra as mulheres, os vilões do Gótico feminino cometem horríveis transgressões morais, tornando-se os responsáveis por traumatizar ou liquidar a vida das personagens femininas. A ficcionalização de tão graves ações funciona de duas formas: em primeiro lugar, fazem do vilão a principal fonte de medo das narrativas do Gótico feminino; em segundo lugar, aponta para o fato de que nem posições de poder nem laços familiares oferecem proteção e segurança às heroínas góticas – pelo contrário, eles podem, muitas vezes, acobertar comportamentos que extrapolam inclusive os limites do que consideramos humano.

### 3 GÓTICO FEMININO NO SÉCULO XX

#### 3.1 Transformações na literatura feminina

No primeiro capítulo demonstrei brevemente algumas das mudanças ocorridas no Gótico ao longo do século XX. Tanto na ficção em língua inglesa quanto na brasileira, as transgressões se tornaram ainda mais violentas; os vilões passaram a ser pessoas ordinárias; e os *loci horribiles*, locais cada vez mais corriqueiros. Essas modificações retratavam uma certa goticização da vida comum – uma incômoda e desesperançosa sensação de que se vivia tempos maus, de que estávamos cercados por pessoas más, e que a humanidade seguia um caminho com pouca ou nenhuma possibilidade de progresso, sem perspectivas de retorno dos valores positivos outrora almejados.

Essa goticização foi também notada pelas escritoras da época: não à toa, a britânica Angela Carter afirmaria, em 1974, que vivíamos tempos góticos, e ressaltaria a importância de tentar entender e interpretar o que havia de mais sombrio nesse século. Tal como Carter, Djuna Barnes, Flannery O'Connor, Shirley Jackson, Joyce Carol Oates, entre muitas outras, utilizaram a poética gótica para dar conta das ansiedades e dos problemas contemporâneos, especialmente daqueles concernentes ao dia a dia da mulher.

No Brasil, nossos escritores também continuaram a utilizar muitas das convenções góticas para descrever um passado terrível e traumático, marcado por crimes e transgressões; ou então uma visão de mundo pessimista, desiludida e desencantada com o progresso; ou, ainda, para caracterizar a decadência das relações humanas, especialmente no âmbito familiar; e, sobretudo, para demonstrar a ubiquidade do mal. Escritores como Cornélio Penna investiram no Gótico de tal modo que se tornaram objeto de escrutínio na investigação de um Gótico legitimamente brasileiro<sup>93</sup>. Portanto, é razoável supor que também a vertente feminina tenha encontrado sucessoras nessa nova fase de nossa literatura, sobretudo porque é no século XX que as mulheres passam a ser vistas com menos animosidade no âmbito das Letras.

A época foi propícia, afinal, grupos de mulheres anarquistas e sufragistas começaram a se reunir para lutar pelos direitos femininos – luta esta que se estenderia ao longo do século.

---

<sup>93</sup> Refiro-me aqui ao produtivo diálogo estabelecido entre os trabalhos de Fernando Monteiro de Barros (2014), Júlio França (2018) e João Pedro Bellas (2020), que têm discutido sobre o Gótico brasileiro.

Em periódicos como *A Vida* (1914 – 1915), simpatizante das causas feministas, contestava-se, por exemplo, a falta de acesso à educação e à informação (cf. FELTRIN *et al*):

A mulher sobretudo se tem conservado numa ignorância sistemática. Só modernamente ela se vai revoltando contra a opressão do homem. Vêde porém que tenaz resistência ela suporta da parte dos graúdos. Ainda hoje é malvista a moça que se atira aos estudos superiores. (OITICICA, 1914, p. 7)

A educação ministrada em *Sião* é a educação da luva e do *savoir vivre* envernizada com as crendices e mentiras mais abomináveis. Aprende-se ali desenho, aritmética primária, francês, geografia, mnemônica, história sagrada e reza. Nem uma palavra de ciências físicas e naturais. (OITICICA, 1915, p. 74).

As feministas almejavam muito além disso: lutavam também pelo direito ao voto e ao divórcio, reivindicavam melhores condições de trabalho, e defendiam a coeducação dos sexos e a liberdade sexual e reprodutiva da mulher. Algumas dessas pautas foram conquistadas: o voto feminino, por exemplo, foi reconhecido por lei em 1932; o divórcio foi legalizado em 1977; outras, como a igualdade entre os sexos continuam sendo motivo de debate até os tempos atuais.

Concomitante a esse período de reivindicações, a literatura feminina também contou com algumas conquistas significativas no que diz respeito à aceitação e ao reconhecimento de obras e autoras. Um exemplo mais concreto dessas conquistas foi o fim da restrição imposta à entrada das mulheres na Academia Brasileira de Letras. Ela foi contestada e revisada primeiro, em 1930, com a candidatura de Amélia Beviláqua; depois, em 1970, com a de Dinah Silveira de Queiroz. A ambas foi negado o ingresso à instituição. Porém, em 1977, Rachel de Queiroz ingressaria na ABL como primeira mulher a ocupar o posto de imortal das Letras.

Além disso, ainda na primeira metade do século XX, tivemos a estreia de escritoras como Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector, que, tal como Rachel de Queiroz antes delas, conseguiram o feito de entrar para o cânone de nossa literatura – e até hoje são consideradas contistas e romancistas renomadas. Geralmente são os nomes dessas escritoras que aparecem como representantes de uma literatura feminina brasileira – ignorando-se a tradição anterior a elas. Lispector, em especial, foi consolidada pela crítica literária como um dos grandes nomes da literatura brasileira do século XX, e é apontada como precursora de uma literatura intimista (cf. BUENO, 2006, p. 18). Esse é, sem dúvida, um feito inédito se levarmos em consideração que mesmo as antecessoras de Lispector cujas obras foram bem recebidas pela crítica foram obliteradas pela história literária. Longe de considerar a escritora

uma anomalia na literatura feminina, concordo com Luís Bueno (p. 19), que chama atenção para o fato de que a legitimação de Clarice Lispector ocorreu porque já havia lugar para ela.

Esse período da literatura feminina brasileira é descrito por Elódia Xavier (1996, p. 88-90) como uma fase feminista. Inspirada na subdivisão de Elaine Showalter, a pesquisadora leva em conta que as escritoras incorporaram mais explicitamente em suas obras questões sobre gênero e críticas pungentes ao patriarcalismo remanescente, além de narrarem histórias em que mulheres de diferentes etnias, idades e classes rompem com as expectativas sociais à procura de suas respectivas identidades. Esses detalhes tornaram a ficção escrita por mulheres mais complexa e ajudaram a consolidar o caráter denunciador – que caracteriza a literatura feminina desde os seus momentos iniciais –, utilizando, muitas vezes, narradores engajados em conquistar a simpatia dos leitores para as personagens.

Lygia Fagundes Telles, por exemplo, admite arquitetar suas obras privilegiando situações e emoções negativas que procuram ficcionalizar o que há de mau na sociedade da época:

Participante deste tempo e desta sociedade, tento mostrar as chagas desta sociedade – é o que posso fazer. Então fico assim constrangida quando se queixam, eu deveria passar mais esperança para o leitor, não? Pergunto agora, é possível ser otimista diante de tamanha crueldade? De tamanho desamor? (TELLES, 2002, p. 90).

Essa visão de mundo que norteia as obras de Lygia Telles também está presente nas obras de outras escritoras desse período, que abordam inúmeras situações de terror e horror ocorridas no dia a dia das personagens femininas. E é com o auxílio da poética gótica que tais experiências continuam sendo transpostas para a ficção: como suas contemporâneas da literatura em língua inglesa, escritoras pertencentes ao cânone, como Clarice Lispector, Lygia Telles e Lya Luft, somadas a muitas outras praticamente desconhecidas, como Chrysanthème, Maura Lopes Cançado e Carolina Nabuco, contribuíram para a continuidade da tradição do Gótico feminino no Brasil.

A vertente brasileira contrasta, porém, com a de língua inglesa, ou mesmo com a sua contraparte masculina do mesmo período. Em muitas das obras das escritoras que mencionei há uma considerável diluição das características góticas – os traços estilísticos e os temas que remetem à tradição do Gótico feminino estão presentes, mas são empregados com mais parcimônia.

Uma breve comparação entre *A sucessora* (1934), de Carolina Nabuco, e *Rebecca* (1938), de Daphne Du Maurier explica melhor o contraste para o qual estou chamando atenção. Os dois romances possuem uma curiosa relação: por conta de inúmeras e

desconcertantes semelhanças, foram envolvidos em uma polêmica acusação de plágio feita por Nabuco à Du Maurier. Não é minha intenção entrar nos detalhes dessa polêmica, mas cabe ressaltar que ambas as narrativas exploram o retorno do passado na forma fantasmagórica de uma esposa morta, que é responsável por colocar em xeque a felicidade matrimonial das protagonistas. No entanto, ao comparar ambas as obras, torna-se notável que Du Maurier investiu muito mais nos recursos góticos do que a escritora brasileira. *Rebecca* se inicia com um pesadelo que descreve Manderley, o *locus horribilis* da obra, da seguinte maneira:

Uma nuvem, até então despercebida, encobriu a lua, e pairou sobre ela um instante, como uma mão escura diante de uma face. A ilusão se foi com ela, e as luzes nas janelas extinguiram-se. Olhei para a casa desolada, enfim desprovida de alma, desabitada, sem os sussurros do passado entre suas paredes vigilantes. A casa era um sepulcro, nossos temores e sofrimentos enterrados em suas ruínas. Não haveria ressurreição. Quando eu pensasse em Manderley em minhas horas de vigília, não o faria com amargura. Pensaria em como poderia ter vivido lá sem medo. (DU MAURIER, 2012, p. 8)

A descrição da mansão em ruínas, a comparação com um sepulcro onde os segredos do passado foram enterrados junto a mistérios, medos e sofrimentos faz com que os leitores especulem sobre o que de tão terrível teria se passado na propriedade, criando de imediato o suspense que será alimentado à medida que avançamos na trama. Já no romance de Carolina Nabuco, não encontramos nenhuma descrição semelhante, pois, nele, a poética gótica é utilizada apenas em alguns momentos pontuais, como no pesadelo em que Alice aparece à Marina, a protagonista, de forma fantasmagórica:

Naquela noite Marina teve um sonho, muito nítido e terrível. Apareceu-lhe Alice, com a atitude e o vestido do quadro de Verron. A expressão, porém, era outra... Ria... Mas uma ameaça secreta e esmagadora enfrentava Marina debaixo desse riso. Falou:  
 – Eu morta? Morta, achas? Que pilhéria!  
 Parecia atribuir a Marina a culpa de uma mentira imensa. Seu sorriso sardônico multiplicava-se em ressonâncias que envolviam Marina de todo lado. Oprimiam-na. Asfixiavam-na.  
 – Morta nada! Estou viva. Pergunta aos outros se morri... Roberto, diga se eu morri?... Pergunta a Germana se eu morri. Pergunta ao Munhoz, a Laurita... Pergunta ao Antônio, copeiro, a Júlia. (NABUCO, 2018, p. 72)

Aterrorizada, Marina procura no quarto o que seria o fantasma de Alice (cf. NABUCO, 2018, p. 73). Essa cena é uma das poucas em que Nabuco explora efeitos do medo ao fazer com que o passado dos Steen assombre a protagonista de modo a intensificar seus receios e medos, responsáveis por transformar seu casamento em uma união infeliz. Porém, na cena seguinte, a escritora parece mais interessada na *psique* da personagem do que em explorar as possibilidades fóbicas dessa situação.

A diferença no tom de ambas as obras foi levantada pelos críticos brasileiros que procuraram compará-las à época: apesar de não o chamarem de gótico, eles parecem concordar com o fato de que *Rebecca* transformara a trama de *A sucessora* em uma leitura mais atraente ao público, mais chocante, isto é, em uma espécie de “romance de sensação”<sup>94</sup>. De modo pouco parcial, consideram o romance de Nabuco um “romance psicológico”, uma “obra superior, mais comedida e mais equilibrada” justo por não se valer excessivamente de elementos góticos (cf. “REBECCA” E “A SUCESSORA”..., 1940, p. 2).

Tomemos como um novo exemplo a comparação entre as passagens em que as protagonistas de cada obra, recém-casadas, chegam à mansão de seus respectivos maridos. Em *A sucessora*, Marina, a nova esposa de Roberto Steen, é imediatamente hipnotizada pelas palmeiras que adornam o palacete de Paissandu. Em um processo semelhante, a chegada a Manderley faz com que a segunda senhora de Winter, a protagonista sem nome de *Rebecca*, sintase impressionada – e amedrontada – ao notar não somente a mansão, mas principalmente os rododendros à sua volta:

Marina contava com este aspecto de palácio, mas não com as orlas de palmeiras do jardim, desdobrando as da rua, velhas e nobres como aquelas. Foi para elas sua primeira curiosidade. Ao apelar, não ergueu os olhos para o palacete ostentoso, mas para as folhas luzidias das copas verdes, balouçando-se muito alto. (NABUCO, 2018, p. 9)

De repente, vi uma clareira no caminho escuro à frente, e uma nesga de céu, e num instante as árvores escuras haviam escasseado e os arbustos desconhecidos desaparecido, e de ambos os lados via-se uma parede de cor de um vermelho vivo estendendo-se muito acima de nossas cabeças. Estávamos em meio aos rododendros. Havia algo de espantoso, até mesmo assustador, naquela súbita visão. A floresta não me preparara para ela. Aquelas flores me atordoavam com suas faces carmesins, multiplicando-se numa incrível profusão, sem revelar folhas, nem ramos, nada exceto o vermelho-sangue, exuberantes e fantásticas, diferentes de todos os rododendros que eu já vira. (DU MAURIER, 2012, p. 78-79)

A curiosidade e o encanto de Marina no excerto de *A sucessora* não podem ser comparados ao espanto e ao terror sentido pela protagonista de *Rebecca*. Naquele romance, a chegada à mansão provoca, antes, sensações agradáveis, e desperta a curiosidade de uma jovem que não estava acostumada a ambientes luxuosos como era o palacete de Paissandu. Neste, porém, a incômoda exuberância dos rododendros imbui na personagem principal uma insegurança que jamais a deixará no decorrer de sua estadia em Manderley.

Grande parte das escritoras brasileiras novecentistas também se mostram mais comedidas no uso da poética gótica, mesmo quando suas obras abordam temas característicos

---

<sup>94</sup> Não raro a historiografia brasileira utilizou o termo “romance de sensação” para qualificar o que, em verdade, eram obras góticas.

do Gótico feminino – como é o caso do romance de Carolina Nabuco. É tentador, nesse caso, admitir, como Fred Botting (1996, p. 154), que o Gótico teria se expandido e diluído de tal forma que parece estar em todo lugar e, justamente por isso, não estaria em lugar algum. Porém, com intenção de entender como as escritoras novecentistas desenvolveram o Gótico feminino em nosso país, pretendo, em vez disso, identificar e analisar mais criteriosamente como e em quais momentos da trama a poética gótica foi utilizada. Para melhor compreender o meu objeto de estudo, valho-me do conceito de dominante, tal como proposto por Roman Jakobson (2014, p. 506), que procura demonstrar que há uma certa hierarquia dos elementos constituintes de uma obra: “O dominante pode ser definido como o componente focal de uma obra de arte: ele regula, determina e transforma os demais componentes. É o dominante que garante a integridade da estrutura”.

É possível, portanto, considerar os influxos góticos como elementos dominantes, responsáveis por estruturar as obras de nossas escritoras, mesmo quando a totalidade da obra não possa ser considerada gótica. São essas características que pretendo destacar das narrativas brasileiras que mencionarei ao longo deste capítulo, tendo em vista que são esses elementos – utilizados em maior ou menor grau – os responsáveis pela continuidade da tradição do Gótico feminino no Brasil.

Para demonstrar como essa vertente se adaptou à literatura do século XX, é preciso, primeiramente, apontar quais características formais e temáticas permaneceram imutáveis; quais tiveram mudanças; e, por fim, quais novos medos e ansiedades passaram a ser representados ficcionalmente pelas nossas escritoras.

## **3.2 As características permanentes**

### **3.2.1 Novos horrores em ambientes domésticos**

Embora a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais tenham criado um clima de ansiedade, apreensão e desilusão, para as mulheres o século XX foi também um período de revolução nos modos, nos costumes e na moralidade. Nas primeiras décadas desse século, elas se desvincularam do âmbito doméstico e ganharam vida pública, passando a frequentar espaços antes restritos aos homens:

Enquanto, no final do século XIX, apenas poucas delas frequentavam a escola ou a faculdade ou possuíam um emprego, a porcentagem de mulheres à procura de trabalho aumentou significativamente no início do século XX (...). Mesmo as casadas e com filhos não estavam mais estritamente restritas à casa, em vez disso, engajavam-se em atividades públicas, entravam na esfera pública como consumidoras de produtos, e, às vezes, também possuíam empregos (...). Portanto, mesmo que as mudanças a respeito da distribuição ocupacional tenham progredido lentamente na virada do século, eventualmente surgiu um novo modo de vida feminino. (CORDA, 2016, p. 20)<sup>95</sup>

A oportunidade de ter uma vida para além da doméstica e de frequentar com maior liberdade os ambientes públicos também expandiu, na ficção, os tipos de *locus horribilis* nos quais as mulheres estariam expostas a ameaças. Em algumas obras de autoria feminina, deixar a segurança do lar parece ser o bastante para se tornar vítima de horríveis transgressões. Afinadas com as tendências do Gótico novecentista, as narrativas ambientadas em espaços públicos exploravam uma junção entre a ubiquidade do perigo e a vulnerabilidade feminina.

Em “Um homem bom é difícil de encontrar” (1953) da escritora americana Flannery O’Connor, um mero desvio de rota para uma estrada menos movimentada é o suficiente para fazer com que uma avó e sua família se tornem reféns do Desajustado, um assassino que fugira da penitenciária. Uma estrada abandonada, cercada por uma mata “cerrada, escura e alta” (O’CONNOR, 2008, p. 167), que “se abria, por trás deles, como uma boca escura” (p. 168) é o local onde os criminosos irão assassinar a família – homens, mulheres, crianças, e, por último, a velha senhora. Esta sucumbe ao medo logo antes de ser morta. Nesse caso, o *locus horribilis* é um ambiente desolado – um lugar do qual não há escapatória – onde “[n]ão havia uma só nuvem, nem sol, no céu. Nada, em torno dela, a não ser a mata” (p. 173).

Refém do criminoso, a velha senhora implora por sua vida, apelando para o fato de ser ela uma dama. Contudo, o Desajustado não demonstra qualquer sinal de empatia, nem pelo fato dela ser uma mulher, nem pelo fato dela ter já idade avançada, pelo contrário, com frieza e sem hesitações, assassina ele mesmo a personagem.

A casualidade do encontro entre a família e os bandidos, bem como a maldade dos assassinos é o que torna o conto de Flannery O’Connor chocante. A trama parece ilustrar que mesmo ao realizar atividades mais corriqueiras – como um simples passeio em família – somos passíveis de nos tornar vítimas da violência e da brutalidade humana.

---

<sup>95</sup> No original: “While at the end of the 19<sup>th</sup> century only few women attended school or college or held a job, the percentage of women who pursued an occupation largely increased at the beginning of the 20<sup>th</sup> century (...). Even married women who had children were not strictly bound to the home anymore, but instead engaged in public activities, entered the public sphere as consumers of goods, and some-times were employed, too (...). Thus, even though change concerning occupational distribution proceeded rather slowly at the turn of the century, a new kind of female lifestyle had, eventually, come into being.”

“Preciosidade” (1960), da escritora brasileira Clarice Lispector, explora uma situação semelhante, mas confere maior foco a um medo específico, mais ligado à experiência feminina em ambientes públicos. Tal como na trama desenvolvida por O’Connor, a violência encontra-se à espreita, no trajeto entre escola e casa. Embora possa parecer, em um primeiro momento, um conto sobre a rotina banal de uma jovem estudante, as ações se desvelam em um cotidiano sombrio, caracterizado de tal forma, sobretudo, pelo medo sentido pela protagonista:

Tinha que atravessar a longa rua deserta até alcançar a avenida, do fim da qual um ônibus emergiria cambaleando dentro da névoa, com as luzes da noite ainda acesas no farol. Ao vento de junho, o ato misterioso, autoritário e perfeito era erguer o braço – e já de longe o ônibus trêmulo começava a se deformar obedecendo à arrogância de seu corpo, representante de um poder supremo, de longe o ônibus começava a tornar-se incerto e vagaroso, vagaroso e avançando, cada vez mais concreto – até estacar no seu rosto em fumaça e calor, em calor e fumaça. Então subia, séria como uma missionária por causa dos operários no ônibus que “poderiam lhe dizer alguma coisa”. Aqueles homens que não eram mais rapazes. Mas também de rapazes tinha medo, medo também de meninos. Medo que lhe “dissem alguma coisa”, que a olhassem muito. (...) Se a olhavam, ficava rígida e dolorosa. (LISPECTOR, 2009, p. 83)

Esses sentimentos negativos são provocados pela constante e opressiva presença masculina – o elemento responsável por tornar gótico o cenário de “Preciosidade”. No excerto, a madrugada, a rua deserta, o vento frio, a fumaça e o calor provenientes do ônibus, em conjunto, constroem a atmosfera de insegurança que antecipa a ameaça representada por homens. Embora triviais, os espaços narrativos do dia a dia – a rua, o transporte público – se tornam *loci horribiles*.

Outro exemplo dessa goticização do ambiente cotidiano é a escola, onde os olhares e a convivência com o sexo masculino são narrados como um enfrentamento, uma batalha, e, por isso, comparados à experiência de se estar preso em uma trincheira (cf. LISPECTOR, 2009, p. 84):

Ainda teria de enfrentar na escola o longo corredor onde os colegas estariam de pé conversando (...). Fazia-se um vago silêncio entre os rapazes que talvez sentissem, sob o seu disfarce, que ela era uma das devotas. Passava entre as alas dos colegas crescendo, e eles não sabiam o que pensar nem como comentá-la. (...) Se o corredor demorasse um pouco mais, ela como que esqueceria seu destino e correria com as mãos tapando os ouvidos. (LISPECTOR, 2009, p. 84)

A resposta emocional da personagem deixa claro para nós, leitores, a forma desconfortável com que ela sente a presença dos rapazes. Constantemente angustiada por essa ameaça quase onipresente, ela parece a ponto de fugir para além do corredor. Para ela, o único

ambiente seguro, que não suscita medo, é a sala de aula, onde seu gênero biológico não faz diferença, o único lugar onde “era tratada como um rapaz” (p. 85).

O'Connor e Lispector nos dão exemplos de como ambientes comuns se tornaram espaços narrativos capazes de produzir insegurança e medo, fazendo com que a recém-adquirida liberdade feminina não seja apenas uma conquista, mas também a origem de novos perigos. Porém, as tramas que se passam em locais públicos são poucas se comparadas àquelas que continuam privilegiando o espaço doméstico.

Os terrores e horrores familiares, que caracterizaram o Gótico feminino do XVIII ao XIX, continuaram sendo explorados por diferentes escritoras também no século XX. Algumas delas, como Angela Carter, remontam à tradição dos castelos radcliffianos. Os contos que integram a coletânea *A câmara sangrenta e outras histórias* (1979) são conhecidos por dialogarem com a tradição dos contos de fadas, utilizando a poética gótica e a focalização feminina como recursos para narrar histórias em que homens e mulheres revelam o que há de mais bestial no ser humano. Assim, ao utilizar o castelo como cenário de muitas de suas narrativas, Carter estabelece uma importante ligação entre a sua obra e a tradição gótica.

Em “A câmara sangrenta”, uma jovem protagonista, recém-casada, é levada ao seu novo lar, um castelo insular que pertence ao marido marquês. A personagem descreve a propriedade como solitária e feérica, bela e triste (cf. CARTER, 2017, p. 25). Depois de casada, o ambiente torna-se uma “linda prisão” da qual ela é senhora e prisioneira (p. 42).

Após as núpcias, sentindo-se abandonada pelo marido, a jovem passa a vagar pelo castelo e acaba por encontrar um segredo que revela a torpeza de seu cônjuge e os perigos que a aguardam:

Um corredor comprido e sinuoso, como se eu estivesse nas vísceras do castelo; e esse corredor levava a uma porta de carvalho carcomida pelos cupins, baixa, de topo arredondado, com uma barra de ferro negro. (CARTER, 2017, p. 47)

As paredes daquela câmara de tortura eram a rocha nua; brilhavam como se estivesse suando de medo. Nos quatro cantos do quarto, havia urnas funerárias, muito antigas, etruscas talvez, e, sobre mesas de ébano de três pernas, os potes de incenso que ele deixara queimando e que enchiam a sala com um forte cheiro sacerdotal. A roda, o cavalete e a Donzela de Ferro eram, pude ver, exibidos com grandiosidade, como se fossem peças de estatuária, e eu quase me senti consolada, então, e quase me persuadi de que poderia ter tropeçado somente num pequeno museu de perversidade dele, que tinha instalado aqueles itens monstruosos ali apenas para a contemplação. (p. 48-9)

A descrição dessa câmara secreta caracteriza-a como um local medonho, ricamente fornido com objetos de tortura. Longe de ser um lar, o castelo revela-se um *locus horribilis*, é

o “matadouro privado” (p. 52) do Marquês, onde ele goza de plena liberdade para torturar e assassinar as suas esposas.

Neste conto, especificamente, o conflito que se passa no âmbito doméstico está diretamente ligado a um perverso caso de sadismo. Os momentos eróticos da trama são amalgamados ao risco da morte, e a personagem principal, à mercê de seu marido, parece sempre em constante perigo. Voltarei a essa trama para discutir mais detalhadamente o personagem vilanesco; por ora, a descrição do castelo, e, principalmente, da câmara secreta, permite demonstrar como os espaços privados continuaram, na literatura novecentista, a ser cenário de horríveis crimes mantidos em segredo do mundo exterior.

O exemplo de “A câmara sangrenta” permite notar, também, que o confinamento da mulher no âmbito doméstico continuou sendo utilizado como fonte de medo. A temática, para a qual chamei atenção no capítulo anterior é, provavelmente, uma das mais proíficas do Gótico feminino, e continuou sendo largamente retratada por escritoras novecentistas. Nessas histórias, não apenas a loucura, mas também o adultério serve de estopim para que as mulheres sejam encarceradas. Doenças físicas e psicológicas, estupros, violência, e até mesmo uma rotina doméstica opressiva e desoladora também se tornaram motivo para o confinamento, seja ele autoimposto ou não.

Entre as escritoras que exploraram e atualizaram esse tema está a americana Shirley Jackson, que possui aquela que talvez tenha se tornado a mais influente casa mal-assombrada da literatura do século XX (cf. MURPHY, 2016, p. 139), a mansão que dá nome ao romance *A assombração da Casa da colina*, e é descrita como um local maligno, que exerce, a um só tempo, a função de cenário e de monstro. Já a antiga e peculiar mansão dos Blackwood em *Sempre vivemos no castelo* parece ter sido arquitetada, tal como muitas outras casas da literatura gótica oitocentista, como um local onde o passado das famílias de renome vêm à tona, interferindo no presente dos moradores e de outros personagens a eles ligados.

Porém, no conto “The renegade” (1949), Jackson nos oferece uma abordagem mais atual do confinamento feminino. A escritora explora o lar como um ambiente claustrofóbico, utilizando para isso outros elementos: a trama acompanha a cansativa rotina de uma mulher que parece constantemente falhar em seu papel de dona de casa. A família, que se mudara da cidade para o interior, parece desajustada: as crianças se arrumam com pressa para a escola, e estão sempre atrasadas, irritando o marido (JACKSON, 2005, p. 70); a cozinha está sempre em desordem; as tarefas domésticas vão sendo proteladas indefinidamente. O clima de tensão do conto é construído ao longo desse dia a dia caótico em que é possível inferir a crescente sensação de culpa da protagonista e a sua solidão, mesmo quando em companhia dos

familiares: “(...) Mrs. Walpole, que queria desesperadamente dizer ‘Eu suponho que você não tenha notado que eu sequer tive chance de comer...’, colocou os pratos na mesa o mais gentilmente que pôde” (p. 70)<sup>96</sup>.

Essa rotina exasperante é alterada subitamente quando informam à Mrs. Walpole que Lady, a mansa cachorra da família, foi flagrada matando as galinhas da vizinhança e é dever de Mrs. Walpole “fazer algo”, tomar alguma providência pelo bem-estar da comunidade:

Um súbito e inalterável terror tomou conta de Mrs. Walpole. A manhã não havia corrido bem, ela ainda não havia tomado café, e enfrentava uma difícil situação que jamais havia enfrentado antes; e agora a voz, seu tom, suas inflexões, haviam conseguido assustar Mrs. Walpole com uma palavra como “algo”. (p. 72-3)<sup>97</sup>

O incidente, que pode parecer a princípio algo corriqueiro, torna-se fonte de horror quando Mrs. Walpole descobre que, segundo a tradição local, o correto a se fazer seria sacrificar Lady. A notícia é passada de um para outro na comunidade, e, em todos os lugares que Mrs. Walpole visita, alguém sugere uma forma cruel e grotesca de punir a cadela por sua falta. A estupefação inicial da dona de casa transforma-se, então, em tensão, uma vez que todos reconhecem em Lady um animal com falhas, que não consegue se integrar à comunidade a qual passara a pertencer. As próprias crianças descrevem, de forma inocente, mas bastante cruel, um dos modos sugeridos pelos vizinhos para dar cabo de Lady: eles deveriam envolver seu pescoço com uma coleira de pregos e prendê-la numa corda. Quando o animal fosse perseguir galinhas novamente, a coleira deceparia a sua cabeça.

Shirley Jackson é reconhecida por uma escrita sutil. Suas narrativas são carregadas de sentidos alegóricos que nem sempre são imediatamente perceptíveis para o leitor. “The renegade” não destoa dessa tendência. Conforme a trama avança, é possível notar um certo espelhamento entre a condição da dona de casa e do animal a ser sacrificado, pois ambos se mostram desajustados em seus papéis sociais e sofrem pressão para serem punidos por suas falhas. O conto termina de forma sugestiva: “Tudo estava silencioso e adorável sob a luz do sol: o pacífico céu, a suave linha das montanhas. Mrs. Walpole fechou os olhos, sentindo,

---

<sup>96</sup> No original: “(...) Mrs. Walpole, who wanted desperately also say, ‘I don’t suppose you notice that I haven’t had a chance to eat—’ set the dishes down as softly as she could.”

<sup>97</sup> No original: “A sudden unalterable terror took hold of Mrs. Walpole. Her morning had gone badly, she had not yet had her coffee, she was faced with an evil situation she had never known before, and now the voice, its tone, its inflection, had managed to frighten Mrs. Walpole with a word like ‘something’”.

subitamente, as mãos rígidas empurrarem-na para baixo, as pontas afiadas em sua garganta” (p. 83)<sup>98</sup>.

Esse desfecho dá margem a mais de uma interpretação: é possível, por exemplo, tomar as reações de Mrs. Walpole como as de uma dona de casa chocada com a violência e a crueldade demonstrada pela comunidade na qual acabara de ingressar. Nesse caso, o trecho acima citado demonstraria uma relação empática entre a personagem e a cachorra: Mrs. Walpole imaginaria o sofrimento ao qual Lady seria submetida. Porém, em várias de suas obras, a escritora americana tende a criticar muitas das normas sociais patriarcais e antiquadas que continuavam a impor padrões ao modo de vida feminino – expectativas de comportamento que não raro mostram-se suficientes para conduzir as personagens ao sofrimento, à loucura e ao suicídio. Assim, em outra chave interpretativa, em “The renegade”, os leitores estariam diante de uma reflexão de como a mulher do século XX continuou atada ao âmbito doméstico, oprimida pela necessidade de ser uma boa esposa, uma boa mãe e uma boa dona de casa – e fadada a um horrível destino caso falhasse. O confinamento é, portanto, metafórico: é imposto pela rotina dos afazeres domésticos e pelas pressões sociais. Apesar das mudanças socioculturais ocorridas no século XX, a mulher permaneceria como vítima de antigos terrores.

Se na literatura brasileira do século XIX poucas escritoras exploraram o confinamento feminino, no século seguinte, o tema ganhou maior relevância, e é desenvolvido por Maura Lopes Cançado, Lygia Fagundes Telles e Lya Luft, entre outras. Elas parecem conscientes do potencial terrífico da mulher louca presa no sótão, que fora amplamente explorado na literatura feminina pelas escritoras de língua inglesa, pois, em suas obras, abundam a junção entre confinamento e loucura.

É o caso, por exemplo, do romance de Telles, *Ciranda de pedra* (1954). Laura, a mãe da protagonista, é quem sofre os revezes da loucura causada pelo medo inspirado pelo marido. Porém, diferente do que ocorria com personagens como Bertha Mason, Laura é mais explicitamente apresentada como uma vítima, não sendo nem forte nem violenta, mas passiva e frágil; e em vez de ser descrita como um animal selvagem, é comparada a um inseto, vítima de um enleio como a presa de uma aranha (cf. TELLES, 2009, p. 9).

Tal como *Ciranda de pedra*, o romance *As parceiras* (1986), de Lya Luft, também confere uma faceta frágil às personagens que sofrem de doenças mentais, e a ele recorro como

---

<sup>98</sup> No original: “Everything was quiet and lovely in the sunlight, the peaceful sky, the gentle line of the hills. Mrs. Walpole closed her eyes, suddenly feeling the harsh hands pulling her down, the sharp points closing in on her throat.”

exemplo de como a nossa literatura explorou o confinamento feminino. Anelise revisita sua história e a de sua família, em uma narrativa que utiliza a poética gótica para explorar a morte, a maternidade, a loucura, e para retratar relações familiares marcadas por abusos e violências. A trama se passa no Chalé, “[u]ma construção grande e antiga, feia, de madeira pintada em cor ocre” (LUFT, 2003, p. 15), conhecida na vizinhança como “casa dos fantasmas”, alcunhada pelos pescadores que acreditam ver coisas estranhas e ouvir vozes vindas do casarão. A própria Anelise recorda ter passado noites de terror quando lá morava com as tias – uma, carola; e a outra, uma anã com problemas mentais:

No casarão havia medo, tia Beata, e Bila. Um sótão misterioso. Mexericos da cozinha sobre fantasmas e vozes. De noite eu sofria mais, escutava gente murmurando sem parar lá em cima. Qualquer sombra me assustava. Havia rostos atrás da cortina, eu não os enxergava mas tinha certeza de que estavam ali. Se a cortina estava aberta, havia um par de olhos fixos atrás da vidraça. Eu acordava molhada de suor, hirta de medo, não conseguia nem estender a mão e acender a lâmpada de cabeceira: estátua de pedra, anjo de sepultura.

O quarto enorme com a cama perdida no meio, altas paredes pintadas de ramagens num fundo escuro. Perto do teto, um friso com rosas nítidas, caules e até espinhos. Eu contava as flores para espantar o medo. Mas havia alguém falando. No sótão. (LUFT, 2003, p. 60)

O medo sentido por Anelise é justificado pelas muitas histórias contadas pelos membros da família e pelos empregados da casa a respeito da matriarca, Catarina von Sassen, “a mulher de branco, moradora do sótão” (p. 12), descrita como “[u]ma doida bonita, aseada, mansa”, que passava os dias alheia ao mundo real, “escrevendo e murmurando entre rendas e alfazema”, que “[n]ão fazia mal a ninguém” (p. 44). Embora inofensiva, a loucura de Catarina liga-se a horríveis segredos do passado que, impossíveis de serem esquecidos pela família, fazem do Chalé um *locus horribilis*. Catarina casara muito jovem a mando da mãe, que, desejando voltar para a Alemanha, a abandonara aos cuidados de um marido arranjado:

Casando, Catarina deixou na cama de solteira três bonecas de rosto de porcelana. A mãe voltou para a Alemanha, aliviada por estar a filha em boas mãos, destino assegurado.

O destino foi zeloso: caçou-a pelos quartos do casarão, seguiu-a pelos corredores, ameaçou arrombar os banheiros chaveados como arrombava dia e noite o corpo imaturo. Mais tarde, entenderam que os arroubos de meu avô eram doentios: nada aplacava suas virilhas em fogo.

E Catarina sucumbiu a um fundo terror do sexo e da vida. Não os medrosos pruridos de muitas novinhas do seu tempo, mas uma agoniada compulsão de fugir. (LUFT, 2003, p. 13)

O passado de Catarina é um dos momentos em que a narrativa se vale de cenas que procuram suscitar horror e repulsa como forma de denunciar a violência à qual a mulher está sujeita dentro do âmbito familiar – violência que, de outra forma, talvez permanecesse um segredo mantido pela discrição da vida privada. A jovem jamais se recuperaria da inocência

perdida abruptamente e dos contínuos e brutais estupros. Ela passa a se abrigar no sótão, onde costumava se trancar para fugir do marido, e, uma vez que este se muda para uma fazenda, ela manda mobiliar o aposento como um quarto de menina, todo branco. Esquecida no Chalé com as empregadas e uma governanta, confinada por vontade própria no único lugar onde se sentia segura, a avó de Anelise perde, gradativamente, a lucidez, e passa a repetir uma ladainha que se fazia ouvir por toda a casa, mesmo depois de sua morte (cf. LUFT, 2003, p. 14). Catarina torna-se também uma espécie de fantasmagoria do Chalé: após o seu falecimento, um vulto branco é visto nos jardins, encurvado, como se apanhasse papéis no chão (cf. LUFT, 2003, p. 61).

Em uma de suas obras subsequentes, *O quarto fechado* (1984), Lya Luft retoma a temática e utiliza elementos do grotesco para caracterizar outro caso de confinamento. Desta vez, é uma doença física, além da psicológica, que faz Ella, uma das personagens secundárias da trama, viver encarcerada em um quarto, aos cuidados de outros. A atmosfera decadente, de doença, causa repulsa nos demais personagens:

Renata entrara no quarto tonta com o cheiro, espantada com a penumbra. Odores como os da fazenda, aos quais naquele tempo ainda procurava se acostumar. Urina, fezes, desinfetantes. E outro odor ainda que só mais tarde conseguira identificar: a emanção de um sofrimento excessivo.

Esperava encontrar uma mulher enobrecida pela enfermidade, mas não era humana a criatura deitada sobre a cama. (LUFT, 2014, p. 56)

A paralisia física e cognitiva de Ella faz da personagem um fardo para a família, e transformam-na em um ser com características grotescas. Porém, sua condição vulnerável também a torna vítima da crueldade humana: os filhos de Renata aproveitam-se da doente, humilhando-a e espetando-a com uma tesoura.

A permanência do ambiente doméstico como principal *locus horribilis* pressupõe que outras categorias narrativas – mais especificamente, a dos personagens – tenham mantido características semelhantes em sua adaptação para a literatura novecentista. Demonstrarei, a seguir, que os vilões novecentistas de fato continuaram a ser fonte de terror e horror, tendo nas heroínas as suas principais vítimas, mantendo, assim, a principal dinâmica da tradição do Gótico feminino.

### 3.2.2 Os patres familias no século XX

Em muitas das obras de escritores e escritoras góticas desse período, a família torna-se uma questão incontornável: David Punter (1996b, p. 131) chama atenção para como as obras góticas novecentistas tendem a representar uma atrofia nas relações humanas – uma atrofia que afeta mesmo o núcleo familiar. É comum a ficcionalização de famílias desestruturadas, desunidas, cujas relações entre os membros não raro são marcadas pela violência. É o caso, por exemplo, de obras que narram as histórias de progenitores que cometem toda a sorte de vilezas contra os seus filhos e cônjuges – como ocorre no emblemático *O iluminado* (1977), de Stephen King.

Nestes termos, figuras de autoridade como os *patres familias* permaneceram como vilões a serem temidos no âmbito familiar. Tal como na passagem do XVIII para o XIX, notam-se poucas mudanças nesses personagens vilanescos: com ou sem títulos nobiliárquicos, eles continuam representando um mal originado da misoginia e do abuso de poder.

Angela Carter parece ter consciência do potencial fóbico desse personagem vilanesco, uma vez que a maioria dos contos de *A câmara sangrenta e outras histórias* apresentam personagens masculinos que, de uma forma ou de outra, ameaçam as personagens femininas. O Marquês de *A câmara sangrenta* dá continuidade a essa categoria de vilões, e parece, propositalmente, reproduzir o arquétipo de antagonista do Gótico oitocentista: ele carrega um título hierárquico que lhe confere status e poder, de modo que mesmo as autoridades locais parecem coniventes com sua autoridade, afinal, ele é “o milorde cuja palavra devia ser obedecida” (CARTER, 2017, p. 52). Além disso, também a sua descrição física se enquadra nos moldes oitocentistas:

Ele era mais velho que eu. Era muito mais velho do que eu; havia mechas de pura prata em sua cabeleira escura. Mas seu rosto estranho e pesado, quase de cera, não acumulava as rugas da experiência. Ao contrário: a experiência parecia tê-lo deixado inteiramente liso, como uma pedra numa praia cujas fissuras tivessem sido erodidas pelas sucessivas marés. E, às vezes, aquele rosto, imóvel enquanto ele me ouvia tocar, as pesadas pálpebras fechadas sobre os olhos que sempre me perturbavam por sua ausência absoluta de luz, parecia uma máscara, como se o seu verdadeiro rosto, o rosto que realmente refletia toda a vida que ele tinha levado pelo mundo antes de me conhecer, antes mesmo que eu nascesse, como se aquele rosto estivesse debaixo de uma máscara. (CARTER, 2017, p. 18)

Embora atraente, há certos aspectos da fisionomia do vilão que levantam suspeitas: o rosto, frequentemente comparado com uma máscara, parece esconder seus sentimentos genuínos. A protagonista ainda ressalta a sua “pesada e carnuda compostura”, e a sua “calma

estranha e sinistra” (p. 18). Ingenuamente atraída pelo Marquês, cabe à protagonista descobrir, aos poucos, sinais do perigo que o personagem representa, conforme ele passa a demonstrar minimamente as suas emoções. Primeiro, chama atenção a lascívia que domina o personagem, com a qual ele parece seduzir sua noiva, que teme não suportar “o peso imponderável do seu desejo” (p. 19). Posteriormente, a protagonista descobre, no castelo, uma série de pistas a respeito do caráter de seu esposo. Muitas delas associam erotismo, violência e morte: há uma menção a livros de prosa decadente, como *Às avessas*, de Joris-Karl Huysmans, mas são principalmente os quadros nomeados *A reprovação da curiosidade* e *A imolação das esposas do Sultão* que dão indícios dos impulsos sádicos do Marquês, ao representarem o sofrimento de mulheres sob o jugo dos homens.

Talvez a diferença mais marcante dos vilões do Gótico feminino nesse novo período literário seja o modo como as transgressões perpetradas por eles são levadas à cabo. Nos romances radcliffianos muitas das ameaças planejadas pelos vilões não chegavam a ser concretizadas. Já nas obras oitocentistas, a violência é sugerida ou mencionada indiretamente. Em contrapartida, nas obras do século XX, as transgressões vilanescas vão muito além de ameaças, elas não são apenas concretizadas, mas narradas com maior riqueza de detalhes. O mal ganha, assim, maior destaque em enredos que destacam os infelizes destinos das vítimas femininas.

Ao explorar o espaço narrativo de “A câmara sangrenta” chamei atenção para a descrição da sala de tortura do Marquês, do seu *enfer* (cf. CARTER, 2017, p. 37). Ela torna-se mais insalubre quando a protagonista descobre os cadáveres das antigas esposas do Marquês dispostos no que ele chamará de sua “exposição de carne” (p. 65). Na horrível cena, ela sente perder a sua inocência (p. 49), e, à custa dela, descobre o hediondo transtorno parafílico de seu marido. A primeira esposa, uma cantora de ópera, apresenta sinais de estrangulamento:

Toquei-a, muito suavemente, sobre o peito branco; ela estava fria, ele a embalsamara. Em sua garganta eu podia ver a marca azul dos dedos de seu estrangulador. A triste chama fria das velas tremeluziu em suas pálpebras fechadas. O pior de tudo era que os lábios mortos sorriam. (CARTER, 2017, p. 49)

Já à segunda, uma condessa romana, fora aplicada uma tortura ainda mais horrível:

(...) a princípio, não havia sinal dela. Então, por algum motivo – talvez alguma mudança de atmosfera criada pela minha presença –, a couraça de metal da Donzela de Ferro emitiu um fantasmagórico ruído metálico. Minha imaginação febril devia ter suposto que sua ocupante estava tentando sair dali, embora, mesmo no meio da minha histeria crescente, eu soubesse que ela devia estar morta, se sua morada era aquela.

(...)

Ela estava trespassada não por um, mas por uma centena de espigões, aquela filha da terra dos vampiros que parecia morta fazia tão pouco tempo, tão cheia de sangue... ah, meu Deus!, quanto tempo fazia que ele se tornara viúvo? Por quanto tempo a mantivera naquela cela obscena? Será que ela estava ali durante todo o tempo em que ele me cortejava, à luz clara de Paris? (p. 50)

Na cena seguinte, a protagonista horroriza-se e, ao mesmo tempo, sente-se apiedada pelo fim dado àquelas mulheres, mas, logo em seguida, se dá conta que muito em breve teria um destino semelhante.

Além da óbvia intertextualidade com a história do Barba Azul, o conto também traz outra referência: a do Marquês de Sade, cujas narrativas ajudaram a cunhar o termo sadismo. A narrativa de Carter parece, então, conferir características que atualizam o personagem de acordo com o Gótico novecentista, afinal, muitos dos personagens desse período são ameaçadores justamente por conta de transtornos parafílicos que colocam em risco outros personagens. O Marquês não é diferente: a narrativa ressalta, além da misoginia, um ímpeto sexual cuja incontinência parece ser responsável pelos escusos crimes. As torturas infligidas às outras esposas parecem ter sido meticulosamente elaboradas – o que o qualificaria como um criminoso paciente e calculista. Porém, o próprio vilão parece provocar sua esposa ao dar a ela a chave da sua câmara secreta. Em momentos da narrativa como esse, ele parece dominado pelo sadismo, e cria ele próprio situações para perpetrar as suas maldades. Esse caráter mais impulsivo demonstra que o Marquês não resiste, nem parece querer resistir à luxúria de assassinar mulheres<sup>99</sup>. Ao reaver o anel de casamento oferecido à protagonista, conta, já, com a perpetuidade de suas transgressões e com a garantia de sua impunidade, afirmando que a joia “[v]ai servir para mais uma dúzia de noivas” (p. 65)

O Marquês do conto de Carter pode ser comparado ao marido de Catarina Van Sassen em *As parceiras*. Embora não seja um aristocrata misterioso, nem sua fisionomia seja a de um homem belo, ele ocupa a posição semelhante de *pater familias* que possui a liberdade de violentar e abusar daqueles sob seu domínio. Ele é descrito como um homem repugnante:

(...) ele era um velho porco. Ninguém parecia gostar dele na família: fazia barulho ao comer, reclamava de tudo, andava sempre com a barba por fazer. Resmungava que naquela casa havia um “bando de mulheres inúteis”. (LUFT, 2003, p. 17)

Também ele é dominado por ímpetos sexuais. Seus arroubos são caracterizados como doentios, devem-se às “virilhas em fogo”, isto é, a uma provável ninfomania que se torna

---

<sup>99</sup> Acredito que as atitudes do Marquês possam tanto ser interpretadas como as de um assassino calculista quanto como as de alguém cuja razão é suplantada pelo prazer de matar suas esposas. Nesta leitura, procurei chamar atenção para ambos os lados desse personagem.

fonte de horror. A narração de suas maldades são alguns dos momentos mais impactantes da obra de Luft:

O dono da casa vinha raramente. Mas um dia voltou. Gritalhão, brutal, bebeu muito, azucrinou as criadas e a governanta, a filha viúva. Indagou de Catarina, quem sabe lembrava de repente uma menina loura e delicada de anos atrás. Por fim subiu. Horror no sótão, vômito amargo. (p. 51-2)

O vômito amargo como resposta fisiológica à violação não funciona somente como uma forma de suscitar repulsa no leitor, mas também para ressaltar o quão criminoso é o ato cometido pelo marido e o medo intenso que Catarina sente dele (cf. LUFT, 2003, p. 52). A trama, colocando-se a favor da mulher, procura conquistar a empatia do leitor ao destacar como Catarina fora peça de um “jogo sujo” (cf. LUFT, 2003, p. 11), como foi negado à jovem esposa qualquer tipo de salvação dos horrores do sexo (cf. LUFT, 2003, p. 46).

O romance não é carregado de erotismo como o conto de Angela Carter – pelo contrário, é narrado de modo a acentuar a brutalidade do marido de Catarina, que, embora esteja morto nos diferentes tempos narrativos retratados em *As parceiras*, é um personagem importante para compreender o passado dos Von Sassen. Ao iniciar o romance com o estupro cometido pelo vilão contra a então jovem e inocente que se tornaria a matriarca, Luft parece indicar o personagem como a fonte do mal que acompanhará a decadência da família, impossibilitada de dar continuação a uma linhagem considerada amaldiçoada.

Além da frequente ficcionalização dos *patres familias*, a introdução de outros homens ao âmbito familiar também foi retratada como ameaçadora. Nesses casos, não são as famílias tradicionais, mas sim aquelas estratificadas que se tornam vulneráveis às ameaças masculinas: esposas e filhas se veem compartilhando o lar com homens que, ao serem colocados na posição mais elevada da hierarquia doméstica, passam subitamente a agir de forma vil e violenta. Em *Bird's nest* (1954), outro romance de Shirley Jackson, Robin é um dos principais elementos de distúrbio no núcleo familiar: ele é o amante de Elizabeth Richmond (mãe), que é descrita como uma mulher “com lama até o pescoço” (JACKSON, 2014, p. 10)<sup>100</sup>, por colocar o desejo sexual e a sua liberdade acima dos deveres de esposa e de mãe. Preocupa-se pouco com a família, é infiel ao marido, e possui um caráter egoísta e frívolo. A relação problemática entre ela e a filha, também chamada Elizabeth, se revelará aos poucos ao longo da trama, sob a forma de *flashbacks* enigmáticos – às vezes quase incompreensíveis – pelos quais o leitor tem acesso a alguns dos detalhes de um passado traumático, repleto de eventos responsáveis por tornar Elizabeth (filha) vítima de um severo distúrbio de múltiplas

<sup>100</sup> No original: “up to her neck in mud”.

personalidades. É, inclusive, o retorno constante desse passado e suas consequências drásticas para a protagonista o traço mais evidente da poética gótica nesta obra de Jackson.

Betsy, uma das personalidades mais ativas e problemáticas, é quem se recorda do envolvimento adúltero entre Elizabeth (mãe) e Robin, a quem descreve como mau e indecente. A lembrança a deixa nervosa e angustiada e a narrativa sugere que o medo que a personagem nutre pelo amante da mãe teria origem em eventos mais sombrios. Robin parece ter abusado de Elizabeth (filha): “Tia Morgen diz que é para fazer a criança parar de bajular Robin o tempo todo. Tia Morgen diz que a criança já é muito velha para correr atrás de Robin desse jeito. Tia Morgen diz que a criança sabe mais do que é bom para ela” (p. 106)<sup>101</sup>.

A sugestão de que algo ocorrera entre ambos ganha força quando, aos leitores, é apresentada outra lembrança do passado. Betsy conta a um desconhecido que Robin só fugira porque ela o ameaçara: “Mas, então, por que Robin fugiu?”, ele perguntou. ‘Porque eu disse que contaria à minha mãe o que nós fizemos’ (p. 115). Em outro momento da narrativa, o abuso é mencionado novamente, desta vez, não por meio das lembranças estratificadas de Betsy, mas por um discurso mais confiável, o de tia Morgen:

Eu pensei que, quando a minha irmã se fosse, toda a maldade iria embora junto com ela; eu temia o que poderia acontecer com a minha sobrinha, porque ela amava a mãe dela. Eu suponho... – ela disse, sem se virar – que você ouviu falar sobre esse rapaz chamado Robin, Doutor Wright. Aquilo foi inteiramente culpa da mãe dela, mantendo a criança junto com eles o tempo todo, deixando ela ver e ouvir coisas que ela não devia, até que ela se meteu em um verdadeiro problema. (JACKSON, 2014, p. 230)<sup>102</sup>

Morgen também afirma que fora a responsável por resgatar a criança, após uma ligação do amante de sua irmã. A narrativa sugere que a estranha relação estabelecida entre Elizabeth (mãe), Elizabeth (filha) e Robin tenha sido um dos motivos para a filha investir contra a mãe em um ataque que supostamente teria ocasionado a morte desta última. O matricídio só é mencionado ao final da obra, e é somente ao confrontar essa difícil recordação que Elizabeth consegue curar-se do distúrbio de personalidades do qual é vítima.

A narrativa de *Bird's nest* concentra-se em um distúrbio psicológico, e, por meio dele, narra, ainda que de forma bastante enigmática, o abuso ocorrido contra uma criança. Robin aparece nas lembranças de Elizabeth (filha) tal como outrora o Barão aparecia de forma

<sup>101</sup> No original: “Aunt Morgen says to make the child stop fawning on Robin all the time. Aunt Morgen says the child is too old to scramble around with Robin like that. Aunt Morgen says the child knows more than is good for her.”

<sup>102</sup> No original: “‘I thought that once my sister was gone, all her badness would go with her; I was afraid of what was happening to my niece because she loved her mother. I suppose’ she said, without turning, ‘you’ve heard about this fellow Robin, Doctor Wright. That was entirely her mother’s fault, keeping a child around two of them all the time, letting her see and hear things she shouldn’t, until she got herself in real trouble.’”

fantasmagórica nas de Ruth, do conto de Júlia Lopes de Almeida que mencionei no capítulo anterior; ou mesmo, como o marido de Catarina persiste nas memórias mais horríveis da família Von Sassen em *As parceiras*. Em obras que exploram um passado marcado pela violência sexual e pela pedofilia, o vilão transgressor não necessariamente precisa estar presente, afinal, as consequências de seus atos transformam-se em um terror constantemente vivenciado pelas suas vítimas.

Se, em *Bird's nest*, a escrita de Jackson nos oferece pistas, mas jamais confirmações, em *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, os eventos pretéritos são muito mais explicitamente violentos. Nesse romance, a impossibilidade de enfrentar seus respectivos traumas do passado é um fator determinante nas vidas das três “meninas”, Ana Clara, Lorena e Lia, e um impedimento para o futuro dessas personagens. Novamente, os leitores têm acesso a segredos e crimes por meio de contínuos *flashbacks* que revelam os terrores e horrores aos quais as jovens protagonistas foram submetidas. Tomemos Ana Clara como exemplo: no presente diegético, a personagem está presa entre o desejo de se casar por interesse com um homem rico e o de conservar o jovem amante a quem supostamente ama. O dilema diminui de importância à medida que descobrimos mais detalhes da infância da personagem. Ela e a mãe viviam na pobreza, desamparadas. Vulneráveis tanto por serem mulheres quanto por serem pobres, os muitos amantes da mãe são os responsáveis por horríveis momentos que Ana Clara não consegue esquecer:

Comigo vai ser diferente. Di-ferente repetia com os ratos que roque-roque roíam meu sono naquela construção embaratada di-ferente di-ferente repeti enquanto a mão arrebetava o botão da minha blusa. Onde será que foi parar meu botão eu disse e de repente ficou tão importante aquele botão que saltou quando a mão procurava mais embaixo porque os seios já não interessavam mais. Por que os seios já não interessavam mais por quê? O botão eu repeti cravando as unhas no plástico da cadeira e fechando os olhos pra não ver o cilindro de luz fria do teto piscando numa das extremidades e o botão? Não não é o botão que eu quero é a ponte a ponte. A ponte me levaria pra longe da minha mãe e dos homens baratas tijolos longe longe.  
(...)

As unhas arrebetando o elástico da minha calça e arrebetando a calça e enfiando o dedo de barata-aranha pelos buracos todos que ia encontrando tinha tantos lá na construção, lembra? (TELLES, 2009, p. 41-2)

Mesmo que a narração seja repleta de símbolos – o “roque-roque” das ratazanas, as baratas e as aranhas, e, por fim, a ponte, procedimento cirúrgico prometido pelo dentista –, pode-se inferir que Ana Clara fora abusada tanto pelo dentista quanto por outros homens que se envolveram com a mãe. Telles não hesita retratar, de forma impactante, uma cena de violência doméstica:

Tome agora sua sopa com a baratona eu disse chorando de medo enquanto ele sacudia minha mãe pelos cabelos e ia me sacudir também bêbado de não poder parar de pé. Estou com fome gritava quebrando minha mãe e os móveis porque o jantar não estava pronto e o que aquelas vagabundas de mãe e filha estavam pensando da vida. Lugar de puta é na rua ele gritava. É na rua e não no quarto que o engenheiro tinha dado só pra ele.

“(...) e pedi pelo amor de Deus que não não. Por que está gritando assim minha menininha. Não grita que não pode estar doendo tanto só mais um pouquinho de paciência quieta. Quieta. (TELLES, 2009, p. 42)

Tanto o que é dito pelos personagens quanto os interditos da narração conferem à cena o aspecto de uma horrível lembrança do passado de Ana Clara. No excerto, o namorado da mãe trata as mulheres sob o seu domínio com desusada violência, como se fossem objetos. Ele “quebra” mãe e filha como quebra os móveis da casa. A cena torna-se ainda mais angustiante pois sabemos que Ana Clara, ainda uma criança, é obrigada a aguentar essa violência desmedida em silêncio.

Telles faz com que essas analepses apareçam na narrativa de modo a indicar que, sem conseguir se libertar desses acontecimentos pretéritos, Ana Clara assume um comportamento errante e autodestrutivo. O fato não marcará apenas a sua infância, mas também a sua vida adulta, uma vez que a personagem liga os abusos da qual fora vítima à frigidez que sente, no presente diegético, ao se envolver sexualmente com outros homens. E, mesmo no presente, ela continua sendo vítima de personagens masculinos que a manipulam e abusam dela até a sua morte repentina – provavelmente de overdose – ao final da narrativa.

Mais do que ter a descrição de um vilão específico, com características físicas e psicológicas bem definidas, os vários personagens que aparecem na memória e na trajetória de Ana ao longo da trama parecem reforçar o homem como uma ameaça constante e iminente à mulher. O mesmo pode ser dito de Robin, de quem pouco sabemos, pois ele só aparece na narrativa de *Bird's nest* por intermédio das lembranças de Betsy e Morgen. É nesse sentido que determinadas escritoras novecentistas preferem explorar a ameaça masculina de forma mais abstrata: em vez de optar pela construção de um personagem específico que se enquadre no arquétipo do homem misógino e transgressor, destacam os homens, de modo geral, como principal inimigo da mulher, demonstrando como a posição privilegiada do gênero masculino é responsável por perpetuar os valores da sociedade patriarcal. Seguindo a tendência novecentista, a angústia é, então, a resposta emocional mais frequentemente retratada nas personagens femininas que entendem o homem como um perigo onipresente. Mais adiante, demonstrarei como esse medo em relação ao sexo masculino está de acordo com o aumento de crimes de gênero, os feminicídios, que se consolidaram como uma ameaça constante no cotidiano feminino.

Comentei, a respeito de “Preciosidade”, que o homem é responsável por transformar o ambiente cotidiano em um *locus horribilis*. No clímax narrativo, o temor sentido pela jovem protagonista ao longo de toda a trama é concretizado no momento em que ela se encontra sozinha entre o rotineiro caminho para a escola, em “uma manhã ainda mais fria e escura que as outras” (LISPECTOR, 2009, p. 87). Assustada, ela se depara com dois homens caminhando em sua direção. Só então percebe que saíra mais cedo do que de costume, e, por conta desse desajuste em sua rotina, encontra-se à mercê do que mais teme:

Rígida, catequista, sem alterar por um segundo a lentidão com que avançava, ela avançava. “Eles vão olhar para mim, eu sei!” Mas tentava, por instinto de uma vida anterior, não lhes transmitir susto. Adivinhava o que o medo desencadeia. Ia ser rápido, sem dor. (LISPECTOR, 2009, p. 89)

Mas o que se seguiu não teve explicação. O que se seguiu foram quatro mãos difíceis, foram quatro mãos que não sabiam o que queriam, quatro mãos erradas de quem não tinha a vocação, quatro mãos que a tocaram tão inesperadamente que ela fez a coisa mais certa que poderia ter feito no mundo dos movimentos: ficou paralisada. (...). Foi menos de uma fração de segundo na rua tranquila. Numa fração de segundo a tocaram como se a eles coubessem todos os sete mistérios. Que ela conservou todos, e mais larva se tornou, e mais sete anos de atraso. (p. 90)

Apesar da narração elíptica, comum às obras clariceanas, a trama apresenta, em um *crecendo*, o medo constantemente vivenciado pela protagonista no que diz respeito à presença masculina. Esse medo culmina no abuso perpetrado por meio do toque das quatro mãos dos desconhecidos com quem ela cruza em seu caminho rumo à escola. O tema não é estranho à obra clariceana, uma vez que ela retorna a ele em “A língua do ‘p’”, um dos contos pertencentes à coletânea *A via crucis do corpo* (1974): em uma viagem de trem de Minas Gerais a São Paulo, Cidinha, a protagonista, toma conhecimento de dois homens que planejam estuprá-la – e matá-la, caso ela ofereça alguma resistência. Cidinha escapa, mas outra mulher é morta pelos criminosos.

Tanto “Preciosidade” quanto “A língua do ‘p’” expressam ideias pessimistas em relação à condição feminina. No primeiro, a protagonista conclui, em um grito desesperado: “Estou sozinha no mundo! Nunca ninguém vai me ajudar, nunca ninguém vai me amar! Estou sozinha no mundo!” (LISPECTOR, 2009, p. 92). No segundo, Cidinha chora no meio da rua, com a certeza de que “O destino é implacável” (LISPECTOR, 2020, p. 65).

Em “Where are you going, where have you been” (1966), Joyce Carol Oates aborda a mesma ansiedade, ao retratar um desconhecido – que se apresenta como Arnold Friend – à porta da casa de Connie, uma adolescente que se encontrava sozinha em casa. Ele não faz

parte do seu círculo de amigos, nem parece pertencer à vizinhança, então ela pressente que não deve se deixar levar pelo estranho interlocutor, que, por fim, a ameaça abertamente:

- Eu sou seu amante, querida.
- O que? Você é louco...
- Sim, sou seu amante. Você não sabe o que isso significa, mas vai saber – ele disse
- Eu sei disso também. Eu sei tudo sobre você. (...) Eu direi como será: de início eu sempre sou cavalheiro, na primeira vez. Eu vou abraçar você tão apertado que você não vai nem pensar em escapar ou tentar nada, porque não vai conseguir. E eu vou gozar dentro de você onde é tudo secreto e você vai se entregar a mim e me amar... (OATES, 2006, s/p)<sup>103</sup>

Há vários modos de se interpretar o conto de Joyce Carol Oates, alguns pesquisadores tomam os acontecimentos da narrativa como fantásticos, e entendem o antagonista como um personagem sobrenatural: Satã ou um *demon lover*; outros defendem o realismo da narrativa, argumentando que Oates admite ter se inspirado em um psicopata real ao escrever “Where are you going, where have you been” (cf. COULTHARD, 1989). Esta última chave interpretativa une as ameaças típicas às personagens femininas às narrativas de *serial killers*, que se tornaram vilões cada vez mais comuns na literatura de fins do século XX (cf. MURPHY, 2016, p. 156).

Assim, ainda que o *pater familias* continue como a principal ameaça a ser enfrentada pela mulher, a ele se somam molestadores, *serial killers*, e outros personagens que refletem a preferência novecentista por vilões de aparência ordinária e de ações aleatórias. Esses personagens não precisam, necessariamente, de descrições físicas e psicológicas detalhadas que os distingam como personagens maus – alguns não têm nome, rosto ou *background*. Isso porque eles representam homens presentes no dia a dia feminino, cujas ações transgressoras apontam para como a violência contra a mulher está enraizada na sociedade contemporânea.

### 3.2.3 As personagens femininas no século XX

<sup>103</sup> No original: “I’m your lover, honey.”

‘What? You’re crazy —’

‘Yes, I’m your lover. You don’t know what that is but you will,’ he said.

‘I know that too. I know all about you. (...) I’ll tell you how it is, I’m always nice at first, the first time. I’ll hold you so tight you won’t think you have to try to get away or pretend anything because you’ll know you can’t. And I’ll come inside you where it’s all secret and you’ll give in to me and you’ll love me —’”.

A conquista de uma vida que não se restringisse à casa e às atividades do lar transformou positivamente a vida da mulher do século XX. A faceta doméstica – que, por muito tempo, foi a única faceta feminina aceita em sociedade – foi gradativamente associada a uma ideia mais tradicional e antiquada de feminilidade. Essa mudança não aconteceu sem a ajuda dos movimentos feministas que criticaram constantemente essa ideia de domesticidade feminina. Se, no século XIX, algumas teóricas feministas mais conservadoras – como Sarah Grand – procuravam, ainda, conciliar a mulher com o matrimônio e com o lar, no período posterior um feminismo mais radical defendeu a necessidade de emancipação de toda e qualquer instância reguladora do comportamento feminino – fosse o casamento, a maternidade, a Igreja, ou o Estado. No Brasil, por exemplo, esse viés mais radical do feminismo foi incorporado pelas Anarcofeministas ou Libertárias que atuavam sob um lema bastante significativo: “Nem Deus, nem amo, nem marido”.

Além dessas mudanças de cunho social, outra mudança relacionada à sexualidade feminina teve palco nesse período: a virgindade, que era considerada a principal virtude das mulheres, perdeu a sua importância quando o sexo deixou de ser visto apenas como um dever conjugal para ser entendido como uma atividade de satisfação pessoal. Essa maior liberdade sexual foi impulsionada por métodos anticoncepcionais mais eficazes que permitiram que as mulheres tivessem relações sexuais antes do casamento, sem se preocuparem com a gravidez indesejada que por tanto tempo fora motivo de desonra e de vergonha.

As transformações sociais e sexuais repercutiram na obra de escritoras que procuraram construir personagens femininas mais verossimilhantes. Heroínas da ficção oitocentista, como Jane Eyre, que oscilavam entre os arquétipos do anjo do lar e o de nova mulher, já não mais representavam de forma satisfatória a ideia de feminino do novo século. Viver de forma abnegada, casar-se e dedicar-se ao marido e à família tornou-se um estilo de vida que parecia oferecer poucas vantagens a muitas das protagonistas da ficção novecentista, como Maria José, de *Flores modernas*, romance de Chrysanthème, publicado em 1921:

Gozar, era o seu único objetivo na vida. Era moça, julgava-se bonita e possuía, portanto todos os direitos à lisonja, à admiração, às grandezas... O resto, não lhe diria respeito. Falasse, gritasse, censurasse quem quisesse, que, para ela, seria indiferente. E mesmo debaixo dos lençóis, sacudia os ombros com cinismo, como se alguém a estivesse contemplando e ralhando.

O casamento parecia-lhe, a ela, a única porta de saída para a liberdade, e, às vezes, vinha-lhe uma vontade insistente de desposar o primeiro homem que aparecesse, para depois, sob a guarda desse marido ludibriado, mas que ignoraria tudo, poder lançar-se galhardamente no seio de todas as sensações. (CHRYSANTHÈME, 1921, p. 13-4)

Maria José é um bom exemplo de como o casamento perdera a importância como único e verdadeiro destino da mulher. No excerto, ela admite que o seu interesse em se casar era apenas para se ver livre da constante vigilância da família – e, uma vez senhora de si, poderia dar vazão a desejos mais lúbricos. A vontade de gozar a vida, apontada como o principal objetivo da jovem, é uma constante nas personagens de Chrysanthème, que procurou retratar em muitas de suas obras a libido feminina de modo mais explícito do que suas antecessoras<sup>104</sup>. Diante de tais fatos, a castidade – antes um elemento essencial – é relegada a um segundo plano na construção de personagens cada vez mais interessadas em satisfazer os próprios desejos sexuais.

Também Angela Carter enfocou o prazer sexual da mulher, fazendo com que “as mulheres de suas histórias abraçassem a própria sexualidade e tomassem as rédeas de seu próprio destino” (LISBOA, 2017, p. 8). A protagonista de “A câmara sangrenta” não esconde que a luxúria fora o impulso que a levava a aceitar o pedido de casamento do Marquês (cf. CARTER, 2017, p. 22). Em sua noite de núpcias, ela anseia pelo prazer do ato sexual ao mesmo tempo que teme a perda de sua virgindade (cf. CARTER, 2017, p. 26-9). Em “A companhia dos lobos”, outro dos contos da coletânea *A câmara sangrenta*, a subversão da história de Chapeuzinho Vermelho termina em uma franca representação de um intercuro sexual entre a protagonista e o personagem que faz as vezes de lobo:

Deslumbrante e nua, ela penteou os cabelos com os dedos; seu cabelo parecia feito a neve lá fora. Em seguida, foi diretamente para o homem com os olhos vermelhos em cuja cabeleira despenteada os piolhos se mexiam; ela se levantou na ponta dos pés e desabotoou o colarinho de sua camisa.

Todos os lobos do mundo uivavam agora um protalâmio lá fora, enquanto ela dava por sua livre vontade o beijo que lhe devia.

Que dentes grandes você tem!

Ela viu como a mandíbula começou a salivar, e a sala se encheu do clamor do *Liebestod* da floresta, mas a menina sábia não se encolheu, mesmo quando ele respondeu:

É para melhor comê-la.

A menina começou a rir; ela sabia que não era comida para ninguém. Riu dele bem na sua cara, arrancou sua camisa por ele e atirou-a no fogo, que rugia mais forte com sua própria roupa descartada. As chamas dançavam como almas mortas na Walpurgisnacht e os velhos ossos debaixo da cama começaram a tremer com um ruído terrível, mas ela não prestou atenção.

O carnívoro encarnado, somente carne imaculada apazigua. (CARTER, 2017, p. 204-5).

Nesse momento de clímax, em que acompanhamos a entrega da menina aos seus instintos mais selvagens, a narrativa destaca tanto o seu livre-arbítrio – ao demarcar que ela

<sup>104</sup> Acredito que as personagens femininas de Mme Chrysanthème marcam uma certa transição na figuração feminina na literatura brasileira: Lúcia, de *Enervadas*, e Maria José, de *Flores modernas*, entre outras, não são personagens que se destacam pela submissão e virtude, mas por uma vida desregrada, não-convencional, adúltera e sexualmente ativa.

mesma se entregara ao homem que desejara –, quanto a sua iniciativa, que faz com que domine todo o ato sexual.

Assim, muitas personagens novecentistas – como Maria José e as protagonistas de *A câmara sangrenta* – foram construídas para refletir esses progressos na vida sexual e social feminina: são mulheres mais complexas, com novas possibilidades de vida, que não estavam destinadas apenas ao casamento, ou à loucura, ou à morte. Muitas delas passam por trajetórias em busca de sua própria identidade, isto é, em busca do que é ser mulher em um mundo caótico que continua a ser uma fonte de ansiedade e de perigos inescrutáveis. Lembremos, por exemplo, das personagens que, na obra de Clarice Lispector, vivenciam crises existenciais que culminam em epifanias, ligadas, não raro, a problemas relacionados à condição feminina. Ana, personagem de “Amor” (1960) vivencia o conflito entre os seus desejos mais íntimos e a inadequação que sente ao se ver presa no cotidiano familiar: “No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado” (LISPECTOR, 2009, p. 20).

Outros contos clariceanos – como “A invenção da rosa” (1960) – também registram momentos de epifania que demonstram como os questionamentos em relação à identidade, suscitados pelas mudanças do novo século, se transformaram em um tipo de ansiedade tipicamente feminina. O tema também está ficcionalizado em alguns dos romances de Shirley Jackson, especialmente, em *Bird’s nest*, em que a escritora americana, por meio do distúrbio de múltiplas personalidades, explora diversas facetas femininas. A esse respeito, Marta Caminero-Santangelo (2005, p. 53) comenta que

[no] Pós-guerra, as representações de mulheres de múltiplas personalidades parecem ter contribuído no mesmo nível para a reconfiguração dos papéis femininos por meio da ficcionalização de personalidades contraditórias que não poderiam coexistir em uma mulher sadia e “normal”. (...) A imagem de uma mulher dividida, ou de múltiplas mulheres, que poderiam ser várias coisas de uma só vez, foi usada para sugerir uma ameaça em potencial ao precário senso de ordem, e à tradicional relação entre os gêneros que garantia o paraíso doméstico longe das atrocidades da guerra<sup>105</sup>.

Na trama de *Bird’s nest*, a protagonista é descrita como uma pessoa comum, sem qualidades notáveis: “Elizabeth Richmond tinha vinte e três anos. Ela não tinha amigos, nem pais, nem conhecidos, e nenhum plano a não ser o de aguentar, com o mínimo de sofrimento

<sup>105</sup> No original: “Postwar representations of female multiple personality seem to have participated at some level in the reconfiguration of women’s roles through the depiction of contradictory selves that could not coexist in a healthy, “normal” woman. (...) The image of divided or multiple woman, who could be several things at once, was used to suggest a potential threat to the precarious sense of social order, and to the traditional gender relations that provided a domestic haven from atrocities of the war.”

possível, o tempo antes da sua partida”<sup>106</sup>. Entre os colegas de trabalho “ela não era interessante o suficiente para ser distinguida por um apelido”<sup>107</sup> (JACKSON, 2014, p. 3-4). Quando o local onde trabalha passa por reformas, a vida de Elizabeth também sofre mudanças drásticas: uma dor de cabeça incessante e lapsos de memória fazem com que ela busque a ajuda do Dr. Wright, e as sessões de hipnose acabam por revelar que há mais de uma personalidade em Elizabeth. Algumas dessas personalidades podem ser comparadas a arquétipos femininos: Beth, a primeira a se manifestar, é descrita como uma “garota simpática”, “uma companheira encantadora” (p. 45). Embora por vezes assuma um comportamento infantil, é “a favorita do doutor” (p. 45; p. 62)<sup>108</sup> por se adequar à tradicional ideia de feminilidade. A segunda, Betsy, mostra-se o contrário da primeira, é pouco cooperativa, e, por vezes, suas ações põem Elizabeth em perigo. Sua primeira manifestação é narrada como se Dr. Wright estivesse diante de um ente maligno:

(...) enquanto eu observava aterrorizado, o sorriso em seus lábios macios se corrompeu e tornou-se sensual e repulsivo, as pálpebras estremeceram numa tentativa de se abrirem, as mãos se contorceram violentamente, e ela gargalhou, maldosa e grosseiramente, jogando a cabeça para trás e gritando, e eu, vendo uma máscara demoníaca onde em um momento antes eu via o rosto afável de Miss R., só consegui pensar que não podia ser Miss R.; aquilo não era ela.

(...)

O que eu vi naquela tarde foi o terrível rosto sorridente de um demônio, e – que os céus me acudam! – eu o vi milhares de vezes desde então. (p. 49-50)<sup>109</sup>

Esse primeiro encontro carregado de surpresa e medo apresenta Betsy como a antagonista – função que ela desempenhará até certo ponto da narrativa. Elizabeth parece, então, oscilar entre deixar que Beth se torne a personalidade dominante – e assim se conformar a uma ideia mais tradicional de comportamento feminino – ou se permitir ser dominada por Betsy – e romper com a tradição. Porém, mesmo que o doutor demonstre clara preferência por Beth, em suas sessões ele entende que o “lado bom” de sua paciente não sobreviveria sem o seu “lado mau”, ou, em outras palavras, que Beth não teria habilidade o

<sup>106</sup> No original: “Elizabeth Richmond was twenty-three years old. She had no friends, no parents, no associates, and no plans beyond that of enduring the necessary interval before her departure with as little pain as possible.”

<sup>107</sup> No original: “She was not even interesting enough to distinguish with a nickname.”

<sup>108</sup> No original: “pleasant girl”, “a charming acquaintance”; “the doctor’s darling”.

<sup>109</sup> No original: “(...) as I watched in horror, the smile upon her soft lips coarsened, and became sensual and gross, her eyelids fluttered in an attempt to open, her hands twisted together violently, and she laughed, evilly and roughly, throwing her head back and shouting, and I, seeing a devil’s mask where a moment before I had seen Miss R.’s soft face, though only, it cannot be Miss R.; this is not she.

(...)

What I saw that afternoon was the dreadful grinning face of fiend, and heaven help me, I have seen it a thousand times since.”

suficiente para viver de modo bem-sucedido em sociedade sem a ajuda da sagacidade de Betsy.

Jackson não resume a busca da identidade de Elizabeth às duas personalidades dicotômicas. Pelo contrário, ela revela outro lado da personagem principal, frio e calculista, ao inserir Bess, que é descrita como “pedante, artificial e assoberbada” (p. 140)<sup>110</sup>. Wright acha-a ainda mais perversa do que Betsy: “Ela se assemelhava muito à Elizabeth, mas seu rosto era mais fino e de aparência mais ardilosa; na minha opinião, ela tinha um olhar astuto” (p. 132)<sup>111</sup>. O desafio de reunir as personalidades para tornar Elizabeth uma mulher completa torna-se ainda mais difícil com a adição de Bess, uma vez que ela se revela a pior entre todas as demais – e, também, a mais forte. Nesse ponto da narrativa, o distúrbio toma uma forma mais violenta e coloca a protagonista em perigo:

Achamos nossa garota substancialmente pior após as suas férias. Ninguém sabe, até hoje, a história completa do que aconteceu a ela, e meus interrogatórios mais astutos, desde então, não conseguiram, de forma alguma, trazer à lume todos os fatos. Nós soubemos, é claro, por meio do telefonema que nos avisou que ela estava no hospital, que ela apanhara, que fora arranhada e parcialmente estrangulada, e que ela parecia estar sofrendo do que os médicos de New York chamaram – com uma inabalável confiança – de uma amnésia parcial. (p. 132)<sup>112</sup>

Os médicos sugerem que as feridas tenham sido autoinfligidas, porém, a narrativa explica-as como o desastroso resultado de uma batalha travada entre Betsy e Bess. O surgimento desta última encaminha o romance para o seu desfecho, em que todas as personalidades acabam se reunindo em uma única mulher que se mostra independente e decidida. No epílogo, a jornada de Elizabeth chega a uma conclusão quando ela afirma: “Eu estou feliz, (...) eu sei quem eu sou” (p. 256)<sup>113</sup>.

Ao conferir à Elizabeth diferentes traços comportamentais, psicológicos, e até mesmo físicos, Shirley Jackson constrói uma personagem feminina que não se enquadra em nenhum arquétipo, pois a complexidade de sua personalidade está ligada às experiências traumáticas

---

<sup>110</sup> No original: “tawdry, and artificial, and mincing.”

<sup>111</sup> No original: “She resembled Elizabeth strongly, but her face was sharper and of a more cunning turn; I thought she had a sly look.”

<sup>112</sup> No original: “We found our young lady substantially the worse for her holiday. No one knows, even now, the entire story of what happened to her, and my most astute questioning, since, has not uncovered all the facts, by any means; we knew, of course, from the phone call which told us she was in hospital, that she had been beaten, scratched, and half-strangled, and that she seemed to be suffering from what the New York doctors called, with unshakable assurance, partial amnesia.”

<sup>113</sup> No original: “I am happy, (...) I know who I am.”

do passado. Enfrentá-las é o caminho apontado para a completude feminina – que não está mais ligada ao casamento, mas sim à descoberta de sua própria identidade.

Além de não se encaixarem em arquétipos comportamentais, as personagens novecentistas fogem também aos arquétipos físicos, isto é, são mulheres que não se encaixam nos padrões de beleza outrora privilegiados na construção de personagens femininas. Elizabeth, por exemplo, jamais é descrita como bela ao longo da narrativa. A irrelevância dos atributos físicos femininos é notável também nas personagens de Flannery O’Connor, que se destacam antes por suas imperfeições do que pela beleza. A exemplo, Allegra, a protagonista de “Gente boa da roça” (1955), é uma pessoa com deficiência, que perdera a perna em um acidente quando tinha apenas dez anos e locomove-se com o auxílio de uma perna de pau (cf. O’CONNOR, 2008, p. 349). À sua deficiência se somam características físicas e psicológicas que a afastam do ideal de bondade e beleza. Ela é descrita como “balofa, grosseira e vesga” (p. 351). Sua personalidade também não é agradável. Pelo contrário, ela é introspectiva, e, por vezes, arrogante:

Allegra passava os dias lendo, afundada numa poltrona. De vez em quando ela saía para dar uma volta, mas não gostava de cachorros, gatos, passarinhos, flores, nem da natureza nem de rapazes bonitos. Nos rapazes bonitos, se os olhasse, farejava tão-só a ignorância que tinham. (p. 352)

A narrativa destaca a inteligência de Allegra como seu diferencial. Doutora em filosofia, o diploma, que parece ser motivo de orgulho para ela, constrange a mãe, que o acha pouco prático e pouco feminino (cf. O’CONNOR, 2008, p. 352). Se compararmos a personagem de O’Connor com a de Brontë, a quem analisei como modelo de personagem feminina no capítulo anterior, pode-se perceber a evolução de uma para a outra. Jane não é bonita, mas sua aparência não é descrita de modo grotesco; suas qualidades intelectuais são empregadas em uma profissão associada ao feminino; por fim, embora seja forte e decidida, ela mostra-se frequentemente submissa e amigável para com os outros. Allegra, no entanto, parece agravar os defeitos de Jane e não conter nenhuma de suas qualidades: é descrita como feia, seus títulos acadêmicos são associados a saberes masculinos; é rude e não esconde o seu desprezo pelos demais.

Ana Luísa, de “O espartilho”, de Lygia Fagundes Telles, também apresenta características físicas e psicológicas que a afastam do ideal de feminilidade. O medo é o que impacta em sua aparência e em sua personalidade. Temendo a perseguição de sua avó e de outros antissemitas por conta de sua descendência judia, ela se esforça para se tornar feia e invisível como mecanismo de proteção:

Só queria usar sapatos já gastos, afeitos aos meus pés. E roupas de cores tímidas, que não despertassem a atenção de ninguém – ah! se pudesse ficar sempre assim quieta, sem ser notada pelas gentes pelos deuses. Nos feriados, metia-me em cinemas com os meus chocolates, mas na hora dos documentários de guerra, fechava os olhos. (TELLES, 2018, p. 295)

Cansou-me de inventar estímulos para me fortalecer: eu era fraca, o que significava, não tinha caráter. Ainda assim, investiu contra mim algumas vezes, não era de se conformar rapidamente. Meu cabelo era seu alvo preferido, mas que sabonete estava usando para ele ficar assim murcho? Opaco. A testa parecia maior ainda com o penteado todo puxado para a nuca, quem sabe uma franja? E roer as unhas, meu Deus! Além de antiestético, não era repugnante viver com as pontas dos dedos metidas na boca? Minha magreza também era exasperante. Agravada com o costume que peguei de andar meio curva, escondendo o busto. Um busto que era uma tábua... De tudo, escapava o meu estrabismo, meu pai tinha esse mesmo jeito indefinido de olhar. (p. 295-6)

Estrábica, descuidada com a aparência e sem vocação para os estudos, Ana Luísa passa a ser chamada de “mosca-morta” pela avó, que parece, aos poucos, desistir de torná-la uma mulher à altura da estirpe a qual pertence por parte de pai. Sem beleza, também não se pode dizer que Ana Luísa acumule virtudes: algumas de suas atitudes fazem com que a própria personagem duvide de seu caráter, e tema se tornar, tal como a avó, uma pessoa perversa (cf. TELLES, 2018, p. 284).

Apesar das mudanças físicas e de caráter, essas novas heroínas góticas continuam desempenhando funções narrativas semelhantes às de suas antecessoras. Tanto a personagem de O’Connor quanto a de Telles protagonizam histórias em que suas imperfeições fazem com que se tornem vítimas da crueldade masculina. Os títulos acadêmicos e a inteligência de Allegra não impedem que Manley Pointer, um vendedor de Bíblias que se passa por “gente boa da roça” (cf. O’CONNOR, 2008, p. 354), a seduza e se apossa de sua perna de pau com a intenção de roubá-la. O fato pode até parecer algo trivial se comparado a outras possibilidades de agressão a qual a personagem poderia sofrer no contexto da narrativa, mas assume um significado muito mais terrível quando a narração focaliza como Allegra, sem a prótese, torna-se inteiramente dependente do vendedor de Bíblia. Ao crescente temor da personagem soma-se, no desfecho, a vergonha de ter se deixado manipular tão facilmente<sup>114</sup>.

O desfecho de Ana Luísa não é muito diferente: também seduzida por um namorado que parece representar uma oportunidade de libertar-se das pressões familiares e do medo do antisemitismo, ela é enganada e permanece sob a sombra opressiva da avó, que procura, a todo custo, manter os valores tradicionais da família. Assim, se, antes, a inocência, a

<sup>114</sup> Reconheço que o conto de O’Connor permite uma interpretação mais simbólica de tais acontecimentos. O roubo do bem mais precioso de Allegra – sua perna de pau – nas condições nas quais é narrado, e a posição de completo desamparo na qual a personagem se encontra diante do vil vendedor de Bíblias podem facilmente ser interpretados como um estupro.

fragilidade e a extrema sensibilidade das mulheres eram as características que facilitavam a ação dos antagonistas, na literatura do século XX, a necessidade de estabelecer vínculos sociais e afetivos parece ser o que torna as mulheres presas fáceis da maldade masculina. Lembremos, por exemplo, de Eleanor Vance, de *Assombrações na Casa da Colina*, cuja carência afetiva é um elemento que potencializa a sua situação de fragilidade na casa mal-assombrada, e a torna mais suscetível aos terrores provocados pelas manifestações sobrenaturais.

Por fim, ao descrever as principais características do Gótico feminino ressaltarei como a narração do sofrimento feminino facilitava a criação de vínculos empáticos entre os leitores e as personagens inocentes, vítimas frequentes de violência e opressão. Pode parecer, a princípio, que a criação de protagonistas que não possuem qualidades elevadas – e em vez disso, possuem deficiências físicas ou distúrbios psicológicos – dificulte a empatia dos leitores para com as personagens. Soma-se a isso o fato de que, em determinados momentos, personagens como Allegra e Ana Luísa agem mesmo de forma antipática. Há, porém, outro elemento que suscita compaixão pelo destino dessas mulheres: as escritoras seguem a tendência novecentista de empregar elementos narrativos mais ordinários. As personagens representam mulheres comuns, distanciadas de qualquer imagem idealizada, reforçando a ideia de que o que ocorrera à Allegra ou à Ana Luísa poderia acontecer a qualquer mulher.

No caso de “Preciosidade”, o caráter ordinário da protagonista é um elemento essencial para o desenvolvimento da narrativa. A personagem é descrita de forma bastante simples e genérica: é magra e não é bonita (cf. LISPECTOR, 2009, p. 82). Não há quase nenhuma outra informação a respeito de suas características físicas, nem mesmo seu nome nos é informado. No entanto, ao longo da trama é possível perceber que ela é definida, antes, por uma condição que será de maior importância: o seu gênero biológico. Ao nos privar de uma descrição física mais detalhada e focar nos aspectos psicológicos da protagonista, Lispector parece incentivar que os leitores suponham que as ameaças e o abuso narrados no conto seriam passíveis de acontecer com qualquer outra vítima do mesmo sexo.

Com a análise de como as heroínas góticas se adaptaram à literatura novecentista, é possível perceber que, a despeito das mudanças operadas nessa categoria narrativa, os papéis antagônicos se mantiveram, dando continuidade a enredos característicos do Gótico feminino. Neles, os efeitos estéticos do medo são provocados por meio da interação entre homens transgressores e suas vítimas. A seguir, irei me focar nos temas próprios do século XX que se tornaram *topói* do Gótico feminino, adicionando outras fontes de terror e horror às obras das escritoras dessa tradição.

### 3.3 As novas temáticas

#### 3.3.1 Maternidade monstruosa

As transformações socioculturais originadas no século XX não apenas modificaram características narrativas já há muito consolidadas no Gótico feminino, como também impulsionaram a ficção feminina a explorar novas temáticas, mais afinadas com o contexto novecentista. Entre essas temáticas está a maternidade em seus diferentes períodos: a gestação, o parto e o pós-parto.

Em grande parte da ficção anterior ao século XX a maternidade é representada de modo idealizado. Obras como *Emílio* (1762) e *Do contrato social* (1762), de Jean-Jacques Rousseau procuravam retratá-la como algo sagrado, como um dom. Por se tratar de uma experiência exclusiva da mulher, defendia-se que ela era também inata ao sexo feminino, isto é, toda mulher nasceria com um instinto maternal que a tornaria devota aos filhos e à família. Essa concepção da maternidade e do amor materno corroborava com a faceta virtuosa, doméstica, que caracterizou as personagens femininas na ficção até o século XX. Em verdade, mesmo após esse período, a maternidade continuou sendo mais frequentemente retratada de modo positivo do que negativo. Nem mesmo obras góticas escaparam a essa representação da gravidez como um milagre: em *A sucessora*, por exemplo, os conflitos matrimoniais entre Marina e Roberto Steen – gerados por conta da onipresente e, por vezes, fantasmagórica lembrança da esposa anterior – somente são solucionados com a notícia da gravidez que daria um herdeiro aos Steen.

Porém, o foco nos aspectos positivos da maternidade deixava de lado os sofrimentos físico e psicológico inerentes a essa experiência – sofrimentos estes que se tornaram tabus. As mulheres eram desencorajadas a falar abertamente sobre as dificuldades da gravidez, do parto, e mesmo da melancolia e da depressão a ele relacionadas. Elas foram ensinadas a manter tais assuntos em segredo, escrevendo apenas em diários, ou, então, compartilhando-os com uma ou duas mulheres que fizessem parte de seu círculo social – mas jamais com os homens e muito menos com o público (cf. SHOWALTER, 1977, p. 81).

Essa censura não impediu, de todo, que algumas escritoras mais ousadas procurassem retratar, por meio da ficção, um lado menos idealizado do tema. Estudos mais recentes, como o de Meghan Burke (2007), demonstram que escritoras britânicas oitocentistas ligadas às

causas feministas – a saber, Mary Wollstonecraft, Mary Hays e Eliza Fenwick –, procuravam falar abertamente sobre as dificuldades que as mulheres passavam durante a gestação e o parto. Em *Maria, or the Wrongs of Woman* (1798), de Wollstonecraft, por exemplo, a gravidez é descrita como um processo que não se exime de dores e sofrimento – além disso, o corpo feminino grávido é descrito frequentemente como fonte de repulsa.

De fato, a própria natureza da gestação e do parto – repletos de mudanças corpóreas, sangue e outros fluidos corporais – parece ser capaz de suscitar repulsão. Esse será um dos efeitos estéticos privilegiados pelas narrativas de autoria feminina que focalizam o lado negativo da experiência materna. Contrapondo-se às imagens e descrições da maternidade como algo divino, no Gótico feminino ela é mais frequentemente representada como algo grotesco.

É o caso de “Os porcos” (1903), de Júlia Lopes de Almeida. Como os demais contos de *Ânsia eterna*, essa narrativa fora arquitetada seguindo os moldes setecentistas e explora os problemas relacionados à virtude feminina. Na trama, Umbelina aparece grávida do filho do patrão – que a rejeita. Essa gravidez, caracterizada como um ato transgressor, será o motivo dos sofrimentos da personagem:

Quando a cabocla Umbelina apareceu grávida, o pai moeu-a de surras, afirmando que daria o neto aos porcos para que o comessem. O caso não era novo, nem a espantou, e que ele havia de cumprir a promessa, sabia-o bem. Ela mesma, lembrava-se. Encontrara uma vez um braço de criança entre as flores douradas do aboboral. Aquilo, com certeza, tinha sido obra do pai. Todo o tempo da gravidez pensou, numa obsessão cruelíssima, torturante, naquele bracinho nu, solto, frio, resto dum banquete delicado, que a torpe voracidade dos animais esquecera por cansaço e enfartamento. (ALMEIDA, 1903, p. 33)

A trama investe, assim, no suspense para cativar a atenção do leitor. Acompanhamos o desenvolvimento da gestação de Umbelina sabendo, porém, que ele culminará em um infanticídio, uma vez que o pai da moça promete entregar o bebê aos porcos. Os efeitos do medo que porventura a trama possa suscitar no leitor são, assim, reflexo da própria experiência da personagem. Para Umbelina, o período gestatório é passado em profunda angústia – “numa obsessão cruelíssima, torturante” –, por conta da lembrança do braço infantil, resto do banquete dos porcos. Longe de ser uma experiência positiva, a gravidez suscita nela emoções como o medo e o ódio. Se decide resgatar o filho da repulsiva morte que o espreita, não é por um sentimento de amor maternal, mas sim pela hediondez do ato, que a assombra. Em verdade, Umbelina não demonstra, inicialmente, nenhuma predisposição a ser mãe, pelo contrário, ela enxerga no filho o resultado de sua falta e o fruto do amor enganoso

do homem que a seduzira, e mostra-se disposta mesmo a assassiná-lo de modo cruel: “[m]atá-lo-ia, esmagá-lo-ia mesmo, mas lançá-lo aos porcos... isso nunca!” (p. 36).

Além desses aspectos psicológicos que aterrorizam a protagonista de Almeida com o avanço da gestação, a narrativa confere também ênfase às mudanças corporais que acompanham esse processo e às dores físicas que aumentam conforme se aproxima o momento do parto:

(...) as dores do parto crispavam convulsivamente. O corpo mostrou-se disforme, mal resguardado por uma camisa de algodão e uma saia de chita. Pelos ombros estreitos agitavam-se as pontas do cabelo negro e lúcido; o ventre pesado, muito descaído, dificultava-lhe a marcha, que ela interrompia amiúde para respirar alto, ou para agachar-se, contorcendo-se toda. (p. 36)

Toda a sua energia ia fugindo, espavorida com a dor física, que se aproximava em contrações violentas. A pouco e pouco os nervos distenderam-se, e o quase bem-estar da extenuação fê-la deixar-se ficar ali, imóvel, com o corpo na terra e a cabeça erguida para o céu tranquilo. (p. 38)

Apesar da intensidade da dor, Umbelina sente, pela primeira vez, um lampejo de amor pelo seu filho. Porém, ao mesmo tempo em que esse sentimento maternal surge, o estado debilitado da personagem se agrava, tornando-a incapaz de proteger o recém-nascido da horrível morte que o aguarda: “[o] corpo esmagado de dores, que parecia esgarçarem-lhe as carnes, não obedecia à sua vontade” (p. 40).

Embora ainda ligada aos dilemas da virtude feminina, a narrativa de Almeida explora alguns dos lugares-comuns do *tópos* da maternidade monstruosa, que serão, posteriormente, melhor desenvolvidos na ficção feminina. Se no desfecho Umbelina é tomada pelo instinto maternal, a obra demonstra, de forma prototípica, certa inadequação feminina ao papel de mãe.

Essa inadequação é o que se destaca na representação da maternidade no romance de Djuna Barnes. Em *Nightwood*, Felix almeja um filho como forma de assegurar a sua linhagem e manter viva a história de sua família; porém, para sua esposa, Robin, a gestação indesejada culmina em um parto que é narrado como uma cena de horror:

Em meio a gritos altos e frenéticos de afirmação e de desespero Robin deu à luz. Tremendo em dobro, de fúria e das dores do parto, xingando como um marinheiro, ela se ergueu sobre os cotovelos em sua camisola ensanguentada como se tivesse perdido alguma coisa. “Ó, pelo amor de Deus, pelo amor de Deus!” – permaneceu chorando como uma criança que fora encaminhada ao prelúdio de um horror. Uma semana depois, fora da cama, ela estava perdida como se tivesse feito algo irreparável, como se esse feito tivesse chamado a sua atenção pela primeira vez. (BARNES, 1936, p. 74)<sup>115</sup>

<sup>115</sup> No original: “Amid loud and frantic cries of affirmation and despair Robin was delivered. Shuddering in the double pains of birth and fury, cursing like a sailor, she rose up on her elbow in her bloody gown, looking about

No trecho, o narrador destaca a intensidade com que Robin parece rejeitar a ideia de ter parido, como se a experiência não tivesse sido apenas um erro, mas algo muito pior – o início de um horrível futuro. A chegada do filho não desperta nenhum instinto materno na personagem, nem sentimentos positivos, pelo contrário, ela parece pronta a se desfazer ou mesmo a fazer mal à criança, como fica sugerido na passagem: “Uma noite, Felix, entrando em casa desapercebido, achou-a no chão, no centro do cômodo, segurando a criança no alto com as mãos, como se estivesse prestes a deixá-la cair; mas trouxe-a para baixo gentilmente” (p. 74)<sup>116</sup>. Embora Robin não cometa nenhum ato transgressor, a sugestão confere tensão à cena, e desencadeia uma acalorada discussão entre Felix e Robin, na qual a mulher admite ao marido que não queria ter dado à luz. Rejeitando o papel de mãe, Robin foge do ambiente familiar, e, ao abandono do filho e do marido se segue a recuperação de sua liberdade.

A sinceridade com que *Nightwood* retrata a inadequação da mulher à experiência materna está longe de ser uma anomalia na literatura feminina novecentista, uma vez que também aparece na obra de Flannery O’Connor, e se torna o foco do conto “Um golpe de sorte” (1955). Nele, acompanhamos Ruby Hill em uma atividade rotineira – subir as escadas do prédio onde mora, após fazer compras –, o que, no entanto, demanda da personagem um esforço hercúleo. Tal como outras personagens femininas de O’Connor, Ruby não se destaca pela beleza. Em verdade, sua descrição física tende ao cômico:

Esticada a prumo, era uma mulher baixa e, por sua conformação, quase igual a uma urna funerária. Tinha o cabelo cor de amora, amontoado em rolinhos, que nem salsichas ao redor da cabeça, mas com o calor e a longa caminhada desde a mercearia alguns já estavam desfeitos e furiosamente apontavam nas direções mais diversas. (O’CONNOR, 2008, p. 129)

Nos primeiros degraus da escada, “uma greta escura e fina” (p. 130), Ruby sente-se cansada e enjoada. Os sintomas logo se agravam, ela perde o fôlego e começa a sentir fortes dores na barriga. A personagem atribui o mal-estar a uma doença cardíaca ou mesmo a um possível câncer, ignorando peremptoriamente a ideia de gravidez.

Enquanto sobe os degraus com visível dificuldade, Ruby rememora o seu passado e o de sua família, e compara sua vida à de sua mãe. Nesse momento da narrativa somos apresentados à visão negativa que a personagem tem da maternidade – uma visão em que

---

her in the bed as if she had lost something. ‘Oh for Christ’s sake, for Christ’s sake!’ she kept crying like a child who was walked into the commencement of a horror.

A week out of bed she was lost, as if she had done something irreparable, as if this act had caught her attention for the first time.”

<sup>116</sup> No original: “One night, Felix, having come in unheard, found her standing in the centre of the floor holding the child high in her hand as if she were about to dash it down; but she brought it down gently.”

nascimento e morte estão estritamente correlacionados. Ruby recorda-se de que, com trinta e quatro anos, a mãe já havia parido oito filhos, muitos dos quais haviam morrido de forma súbita ou trágica, e, “[a] cada filho que se ia, morria a mãe mais um pouco” (p. 130). Na perspectiva da protagonista, a relação entre a mãe e seus filhos funcionaria como um parasitismo: ela culpa os irmãos por dar cabo da vida de sua progenitora.

Além disso, o ato de dar à luz causa visível incômodo à Ruby. Quando mais jovem, ela tentara mesmo escapar do parto do irmão mais novo:

Foi a única dos filhos que não aguentou ficar lá e, para se livrar da gritaria, andou mais de quinze quilômetros, no sol quente, até o cinema em Melsy, onde assistiu a dois westerns, a um filme de horror e a um seriado, e só depois entrou em casa, fazendo de novo a pé todo caminho de volta, para constatar que a confusão ainda estava no início, o que o obrigou a escutá-la noite adentro. E tudo, todo aquele sofrimento, por Rufus, que agora mostrava ter menos fibra que um esfregão de cozinha! Podia vê-lo antes de ter nascido, um nada em lugar nenhum, e ainda assim já esperando, esperando sempre, para fazer de sua mãe, com apenas trinta e quatro anos de idade, uma velha decrépita. (p. 132)

Chama a atenção como Ruby caracteriza o parto por meio do sofrimento e da gritaria, e contrasta o esforço da mãe para trazer o filho ao mundo com a fraqueza de Rufus, a quem ela julga como um jovem sem futuro e sem caráter. A decadência da mãe “consumida” pelos filhos faz com que Ruby faça de tudo para evitar a gravidez e o mesmo destino infeliz de sua progenitora.

As inúmeras alusões à gravidez e à maternidade fazem com que os leitores suspeitem que Ruby não estaria sofrendo de nenhuma doença, mas, em vez disso, teria engravidado. A confirmação se dá quando a personagem chega ao apartamento de uma amiga e sente-se prestes a desmaiar. A outra nota prontamente as mudanças físicas que haviam se operado em Ruby: os pés inchados, o ventre volumoso, somados ao mal-estar do qual Ruby se queixa, e conclui que ela estava grávida. Ruby reage com perplexidade: “O Bill Hill tem tomado muito cuidado! Toma todo cuidado! Há cinco anos que ele presta atenção! Isso não ia acontecer comigo!” (p. 140) e adiciona “Não vou ter bebê nenhum!” (p. 141).

A despeito de sua reação inicial, Ruby não tem mais como ignorar os óbvios sinais do filho que carrega no ventre: “Era uma simples sensação, não mais que a leve sensação de que uma coisa se revolvia dentro dela, mas mesmo assim já lhe dava falta de ar e punha a garganta seca. Nada no seu corpo devia estar se mexendo” (p. 142). O temor da personagem deve-se à incontornável presença de um corpo estranho, indesejado e desconhecido, habitando o seu e modificando-o:

De repente sentou-se, já no sexto degrau. Sua mão amoleceu e, pelo balaústre que a amparava, escorregou para o chão.

“Nããã”, ela disse; e enfiou o rosto avermelhado e redondo entre os dois balaústres do corrimão mais próximos. Viu o poço da escada, ao olhar lá para baixo, e deu um gemido cavernoso e longo que se amplificava e ecoava à medida que ia descendo. Afinal aquele grito, ao chegar ao fundo do poço, verde-escuro e pardacento, soou como uma outra voz que lhe falasse em resposta. Arquejante, ela fechou os olhos. Não, não podia ser filho. Não teria uma coisa a esperar dentro dela para torná-la cada vez mais morta. De jeito nenhum. Impossível Bill Hill ter dado uma escorregadinha. Ele disse que era seguro, tinha funcionado bem, todo esse tempo, e assim portanto não podia... não, não podia ser. Ela, estremecendo, tapou a boca com a mão. Sentiu seu rosto repuxar-se enrugando: dois já nascidos mortos, um morto no primeiro ano de vida, outro esmagado, que nem maçã amarela e seca, e a pessoa, com trinta e quatro anos apenas, já velha. (p. 142)

Mais uma vez ela reconheceu a sensação tão ligeira de coisa que se mexia. Era no entanto como se não fosse em seu ventre. Parecia mais um nada que ainda estava em nenhures, estando em repouso na plenitude do tempo. (p. 143)

Em ambos os excertos, a gravidez é descrita como uma experiência estranha e desgastante para a personagem feminina que teme, desde o princípio da gestação, ser “morta” pelo futuro filho. O desfecho do conto não apresenta nenhuma conciliação entre Ruby e a ideia de ser mãe. Não há um só apelo ao instinto materno; pelo contrário, ao olhar para o trajeto que fizera com tamanha dificuldade e sentir a incômoda existência do filho como algo separado da sua própria, a narrativa parece sugerir que Ruby não levará a gravidez adiante.

Em “Um golpe de sorte” não temos um homem transgressor como antagonista, os efeitos do medo são produzidos pelo próprio estado gestatório, pelo horror das mutações ocorridas no corpo feminino, e pelo terror nascido das dificuldades da maternidade, que equiparam a chegada de um filho ao enfrentamento de algo desconhecido.

Se Barnes e O’Connor investem nos estágios iniciais da gestação, em *As parceiras*, a concepção e o parto serão retratados como fontes de horror e repulsa. Nessa obra, o estupro de Catarina tem como consequência o nascimento da anã Bila. A narrativa sugere que as graves limitações físicas e intelectuais da personagem estejam diretamente relacionadas com o momento em que fora concebida: “(...) [Catarina] engravidara de Bila numa hora de horror, todo o horror que se cristalizara na figura torta da anã” (LUFT, 2003, p. 28). A sugestão parece seguir o conceito da imaginação ou impressão materna [*maternal imagination/maternal imprinting*], bastante comum na cultura e na medicina até a metade do século XVIII. O conceito defendia que a mulher era capaz de transmitir impressões mentais e físicas às crianças por nascer, o que funcionava como explicação científica para todo tipo de criança nascida com características físicas ou psicológicas que destoassem do que era considerado normal. A ligação entre esse obsoleto conceito médico e as obras de horror pode ser entendida nas palavras de Margrit Shildrick (2002, p. 32-3):

O conceito de imaginação materna, ou impressão materna, como ficou mais conhecido, sustentava que os pensamentos e as sensações perturbadoras experienciadas por uma futura mãe durante a gravidez eram de alguma forma transmitidos para o feto de modo que, no parto, o corpo da criança, e às vezes sua mente, eram marcadas por sinais correspondentes. Estes podem ser qualquer coisa, desde as relativamente comuns e insignificantes incidências de marcas de nascença escarlates até a morfologia grosseiramente desordenada do que ficou conhecido como nascimentos monstruosos<sup>117</sup>.

Nestes termos, a experiência de horror vivenciada por Catarina teria criado uma criatura como Bila, fisicamente grotesca, com problemas mentais e comportamento repulsivo: “[f]eia, cabeça pequena, olhinhos suínos, cabelo ralo e preto. Nunca lhe nasceriam dentes. Falava numa algaravia que só tia Bea e a Fräulein decifravam em parte” (LUFT, 2003, p. 52). Anelise admite nutrir pela tia mais do que repulsa: “(...) não era só por nojo que a repelia: era medo. Essa tia anã era o fruto mais caprichado da árvore temida, a árvore familiar de que eu também fazia parte” (p. 53).

A repulsa e o medo suscitados por Bila ajudam a entender um dos temas centrais de *As parceiras*: como a gravidez se torna uma fonte de angústia para as Von Sassen. Dora, uma das tias de Anelise, encontra sua válvula de escape nas artes – seus filhos são os monstros e os anjos que retrata em suas pinturas (cf. LUFT, 2003, p. 68-9). Já Vânia, irmã de Anelise, não teve escolha: o marido a obriga a não ter filhos, e ela se casa com a promessa de que jamais daria continuidade à linhagem de mulheres amaldiçoadas (cf. LUFT, 2003, p. 41). No entanto, para Anelise, a maternidade se torna uma obsessão. A tentativa de romper a maldição das Von Sassen faz com que a personagem vivencie uma série de abortos que demonstram o horror de gestações malogradas:

Foi aí que tive o meu primeiro aborto. Dor, repouso, hemorragia, pedaço de carne vermelho-escura na mão do médico. Chorei muito porque queria estar na ala da maternidade do hospital – só que a criança deveria ter esperado mais seis meses. (LUFT, 2003, p. 88)

Certa manhã (...) senti uma punhalada no ventre. Outra e mais outra, suor frio, vontade de ir ao banheiro. O corpo dobrado em dois, percebi que expulsava o filho como um objeto estranho, um intruso. Mais uma dor, longa e agoniada, e a criança caiu no vaso de cabeça para baixo sem que eu pudesse evitar, meu corpo não me obedecia. Eu me sentia morrer, estava me esvaindo de mim com todo aquele sangue. A empregada correu aos meus gritos, mãos rápidas e seguras agarraram o feto ensanguentado, enrolaram numa toalha, seguraram-no grotescamente enquanto eu me arrastava para a cama.

Fiquei ali, encolhida, cheia de horror, gemendo. Não tinha coragem de olhar a coisa que jazia ao meu lado, ainda presa a mim, enrolada na toalha empapada de sangue.

<sup>117</sup> No original: “The concept of maternal imagination, or maternal impressions as it was more often known, held that the disordered thoughts and sensations experienced by a prospective mother during pregnancy were somehow transmitted to her foetus such that at birth the child’s body, and sometimes its mind, was marked by corresponding signs. These might be anything from the relatively common and insignificant incidence of scarlet birthmarks to the grossly disordered morphology of what were known as monstrous births.”

Desejei que aquele sangue continuasse a correr de mim, e com ele o resto de vida, e tudo acabasse logo. (p. 96)

Nos excertos não há nenhum interdito, pelo contrário, o horror é provocado por cenas bastante gráficas, que são narradas de modo a tornar marcante as dores físicas e psicológicas da perda de um filho. Chama atenção como a protagonista admite a dificuldade de transmitir o que vivencia a outros, especialmente ao próprio marido: “Homem algum podia, por mais que me amasse, compreender a frustração, a dor da maternidade frustrada, o peso daqueles filhinhos mortos sobre a minha alma” (p. 96).

Também em *As parceiras*, a gravidez monstruosa aparece como uma temática que explora o contraste entre vida e morte. Em sua obsessão, Anelise se culpa por criar repetidas mortes (cf. LUFT, 2003, p. 95), e, tal como a mãe de Ruby, cada filho perdido parece ser responsável por degradar seu estado físico e psicológico. Quando finalmente consegue dar à luz a Lalo, o bebê nasce com uma lesão no cérebro que pouco o diferencia de um natimorto. Anelise se apega a ele de modo comovente, ainda que, intimamente, ela tenha certeza de que o filho é o último fruto da maldição que imperava sobre as Von Sassen.

Os exemplos apresentados neste tópico ajudam a entender como a maternidade monstruosa transformou-se de um tabu em um *tópos* que, no século XX, ganhou um considerável destaque na literatura feminina, à medida que as escritoras passaram a explorar a gestação e a maternidade como experiências ligadas ao horror corporal e ao medo do desconhecido. Ao utilizar a poética gótica para ressaltar o que há de negativo em tais experiências, essas obras contestaram abertamente uma ideia tradicionalmente ligada à mulher: o papel de mãe como algo instintivo e inato. Ao fazê-lo, abriram a possibilidade de se entender a maternidade também como uma ameaça aos desejos e à liberdade feminina; como uma fonte de medo que, muitas vezes, não significa apenas trazer ao mundo uma nova vida, mas também, paradoxalmente, estabelecer um contato com a morte.

### 3.3.2 Femicídio na literatura

Ao longo deste trabalho, demonstrei como a violência perpetrada por homens contra as mulheres foi ficcionalizada nas mais diferentes formas pelas escritoras góticas. Ameaças, abusos físicos e psicológicos, encarceramento e estupros se tornaram transgressões

recorrentemente exploradas por uma literatura que se especializou em registrar e denunciar os terrores e os horrores vivenciados pelo feminino.

No século XX, o Gótico feminino continuou a retratar a abundância com que as mais horríveis transgressões eram perpetradas contra vítimas femininas, mas conferiu destaque a um tipo de crime que viria a se tornar cada vez mais recorrente ao longo dos séculos XX e XXI: o feminicídio. Ele se diferencia das demais transgressões por ser considerado um crime de gênero, isto é, embora frequentemente tenha motivações passionais, sua raiz está em uma misoginia crescente, resultado das mudanças socioculturais novecentistas, que conferiram mais direitos e maior liberdade ao sexo feminino. Seus perpetradores buscam, sobretudo, tolher as mulheres dessa recém-adquirida liberdade, controlá-las e aniquilá-las. No cerne de tais atitudes está um processo de desumanização e objetificação da mulher que parece exemplificar o comentário do psicólogo Paul Bloom ao tratar do lado negativo da violência:

Uma versão dessa teoria propõe que a maldade é causada pela desumanização e pela objetificação, por enxergar as pessoas como se elas fossem menos do que humanas, talvez como animais não humanos ou como objetos. Quando pensamos nas pessoas desse jeito, fica fácil matá-las, escravizá-las ou degradá-las. (BLOOM, 2018, p. 178-9)<sup>118</sup>

Na literatura de autoria masculina, muitas vezes os feminicídios são retratados de forma sensacionalista, de modo a chocar o leitor por meio da brutalidade das ações, mas também suscitar horror e repulsa como prazer estético. A título de ilustração, tomemos como exemplo um dos clímaxes do romance *O casamento* (1966), de Nelson Rodrigues, em que é narrado um crime passional extremamente violento e com fortes implicações sexuais. Na cena, Noêmia, uma das personagens secundárias, é assassinada e severamente punida por ter rejeitado Xavier, seu amante:

Puxou o punhal, sem saber por quê e para quê. Também entendeu aquela mulher passiva, tão passiva. Devia ter se espantado, porque ele era o escorraçado que voltava. Por que Noêmia não gritara, ou rugira? Ficara quieta, e tão submissa e tão quieta, quase sorrindo.

O sorriso de Noêmia. Depois do crime, ele já não sabia se o sorriso era ou não uma falsa lembrança. Mas Noêmia não podia sorrir. Não, não estava sorrindo. (Ou estava?) E o pior é que Xavier não sentia nenhum ódio. Nenhum ódio e, talvez, nenhum amor.

Quando enterrou o punhal, Noêmia fez um movimento de quem se espreguiça. E ele foi apunhalando. A pequena gira e cai em cima de uma mesa. Com a ponta do punhal abre um talho, de lado, no pescoço. E não tinha havido um grito, uma palavra, nada. Quando a viu no chão, pôs-se de joelhos e riscou-lhe a cara. Faz um xis na boca. E sem nenhuma fúria.

---

<sup>118</sup> No original: “One version of this theory proposes that evil is caused by dehumanization and objectification, by seeing people as somehow less than human, perhaps as nonhuman animals or as objects. Once we think of people in this way, it’s easy to kill or enslave or degrade them.”

Era como se fosse outro, e não ele, ou como se ele fosse apenas um espectador de si mesmo. O “outro” não parava. Noêmia estava morta e o “outro” a retalhava ainda. (E tudo tão sem grito.) Depois, sempre de joelhos, ele levantou o vestido, desceu a calça. O punhal gravou no sexo uma cruz. Xavier ergueu-se. Como o sangue vivo é de um vermelho tão lindo! (ROGRIGUES, 1992, p. 229)

Chama atenção o estado dissociativo do personagem. Sob o ponto de vista de Xavier, Noêmia é uma vítima passiva que não apresenta qualquer resistência ao ataque. Ele, por outro lado, sente como se a ação fosse feita por outro, alguém monstruoso que, com calma e frieza desumanas, continua a ferir o corpo já sem vida. A despeito disso, a motivação do crime, isto é, a rejeição de Noêmia, revela uma misoginia explícita. Não à toa, Xavier faz uso do punhal – que ele descreve antes como sendo um instrumento quase ritualístico, passado de geração em geração pelos homens de sua família – para castigar a amante. Os cortes são igualmente simbólicos: o “sorriso” no rosto parece indicar a necessidade de limitar a felicidade da mulher, que se apaixonara por outro; a cruz gravada nas partes íntimas parece denunciar os envolvimento sexuais de Noêmia com outros homens como dignos de reprimenda e punição.

Detive-me nesse trecho do romance porque o feminicídio, tal como retratado por Rodrigues, parece afinado à tradição do Gótico masculino ao amalgamar violência e erotismo com um enfoque no ato e no prazer do criminoso – e não no sofrimento e humilhação da vítima. Porém, no Gótico feminino esses crimes passionais são apresentados de modo menos explícito e menos sexualizado, com enfoque na denúncia da transgressão.

Tomemos como comparação o assassinato de Rebecca de Winter, confessado por Maxim a sua segunda esposa, ao final da trama de *Rebecca*, de Daphne Du Maurier. Na ocasião, os leitores conhecem a verdadeira Rebecca, descrita por Maxim como uma mulher de personalidade tempestiva, má e indomável. O cônjuge admite que no decurso do casamento de fachada, repugnava-o o lado libertino da mulher, que mantinha inúmeros outros amantes em Londres. Se, de início, ele aceita o comportamento vulgar da esposa e sua infidelidade é somente para manter a honra, e não manchar o nome da família com um divórcio. Porém, ele admite ter pensado em tirar a vida de Rebecca para se ver livre do casamento: “– Eu quase a matei naquela ocasião – disse ele. – Teria sido tão fácil. Um passo em falso, uma escorregadela. (...) Não dá para se manter a sanidade, dá, quando se vive com um demônio?” (DU MAURIER, 2012, p. 317).

Embora Rebecca seja uma personagem central para o desenvolvimento da narrativa, e sua presença fantasmagórica seja a principal fonte de terror e suspense, já morta, não temos acesso à sua versão dos fatos – pelo contrário, temos unicamente o relato do assassino. A própria protagonista conforta Maxim, ao dizer que, uma vez que a esposa anterior não esteja

mais entre eles, “[e]la não pode falar, não pode testemunhar. Ela não pode mais lhe fazer mal” (p. 328). Nesse sentido, a história de Rebecca se assemelha a de Bertha Mason, em *Jane Eyre*. Ambas as personagens possuem papéis indubitavelmente vilanescos, mas nem por isso deixam de fazer com que os leitores reflitam sobre problemas relacionados à condição feminina: aquela é condenada por sua loucura, e esta é julgada por uma personalidade insubmissa e por sua liberdade sexual, características que levantam dúvidas sobre o modo como foram tratadas pelos seus respectivos maridos – ambos incapazes de lidar com as mulheres com quem se casaram.

Assim, sob o ponto de vista do cônjuge, o crime possui uma justificativa: ele fora provocado por Rebecca, que sugerira estar grávida de outro. A ideia enfurece-o sobremaneira, pois o filho bastardo herdaria seu bem mais precioso, Manderley. É para evitar essa humilhante futuro que Maxim atira na esposa:

– Ela então se virou para mim, sorrindo, uma das mãos no bolso, a outra segurando o cigarro. Quando matei Rebecca, ela ainda estava sorrindo. Atirei no coração dela. A bala a atravessou. Ela não caiu de imediato. Ficou ali em pé, olhando para mim, aquele lento sorriso nos lábios, os olhos bem abertos...

(...)

– Eu tinha esquecido – disse Maxim, e sua voz estava lenta agora, cansada, inexpressiva – que, quando você atira em alguém, há tanto sangue. (p. 325)

No desfecho de *Rebecca* sugere-se que a mulher provocara Maxim de modo a ter uma morte rápida em vez de perecer pelo câncer do qual fora diagnosticada. Ainda que a narrativa procure angariar a simpatia do leitor para o novo casal de Winter, cabe aqui ressaltar que o assassinato da esposa – supostamente grávida – pelo marido enfurecido configura-se como um feminicídio. E, muito embora consiga sair impune das acusações, a lembrança do crime continua atormentando Maxim, de modo a recordá-lo de que sempre será o assassino de Rebecca.

Para alguns pesquisadores<sup>119</sup>, a violência de gênero começa a ser retratada de forma mais sistemática na literatura brasileira a partir dos anos 70, com as obras de Clarice Lispector, Marina Colasanti e Lygia Fagundes Telles, entre outras escritoras. De fato, o tema é retratado recorrentemente na obra desta última, ora por meio de crimes cometidos por amantes que punem as mulheres que os rejeitaram, ora pela violência aleatória da qual a mulher permanece sendo vítima em sociedade.

Um dos contos de Telles mais estudados sob o viés da poética gótica, “Venha ver o pôr do sol” (1970), apresenta um enredo com elementos semelhantes aos do exemplo de *O*

---

<sup>119</sup> Refiro-me aqui a pesquisadores como o professor Carlos Magno Gomes, cujos estudos a respeito da literatura feminina brasileira se concentram na representação do feminicídio.

*casamento*, a que me referi no início deste tópico. No conto, Ricardo, ex-namorado de Raquel, é quem assume a faceta de um amante inconformado com a rejeição. A trama se inicia com o reencontro entre ambos: Raquel está prestes a se casar com um homem rico, e, com a desculpa de vê-la uma última vez antes que essa união aconteça, Ricardo pede para encontrá-la em um cemitério abandonado, desertado por vivos, por mortos e até mesmo pelos fantasmas para verem juntos o pôr do sol (cf. TELLES, 2018, p. 112). O *locus horribilis* incomoda visivelmente a personagem, que reclama da lama, do abandono, da atmosfera deprimente do lugar, e da possibilidade de se deparar com algum enterro. À medida que avançam para o interior do cemitério, o local torna-se mais escuro e frio, e o incômodo de Raquel se transforma em medo (cf. TELLES, 2018, p. 116).

Essa atmosfera sombria contrasta, porém, com o comportamento apaixonado e saudoso de Ricardo. O personagem, caracterizado como pobre e jovial, revela apenas em alguns momentos uma expressão astuta e o desprezo ao noivo de Raquel (cf. TELLES, 2018, p. 112-3). A princípio, ele inspira pena por conta do amor não correspondido, em oposição à atitude mais assertiva – e às vezes esnobe – da ex-namorada:

Raquel tirou-lhe o cigarro, tragou e depois devolveu-o.  
 – Eu gostei de você, Ricardo.  
 – E eu te amei. E te amo ainda. Percebe agora a diferença?  
 Um pássaro rompeu o cipreste e soltou um grito. Ela estremeceu.  
 – Esfriou não? Vamos embora.  
 – Já chegamos, meu anjo. Aqui estão meus mortos. (TELLES, 2018, p. 115)

O grito do pássaro funciona como um agouro, e marca a reviravolta que se dará na narrativa. Raquel jamais irá embora do cemitério, pois Ricardo a atrai até um jazigo e prende nele a ex-namorada. A personagem pensa ser uma brincadeira de mau-gosto, porém, Ricardo explica, com um sorriso malicioso, que “– Uma réstia de sol vai entrar pela frincha da porta, tem uma frincha na porta. Depois vai se afastando devagarinho, bem devagarinho. Você terá o pôr do sol mais belo do mundo” (p. 117). Esse comentário dito em tom quase poético revela um crime cuidadosamente planejado, que procura punir Raquel pela rejeição, impedi-la de casar-se com o homem por ela escolhido, condenando-a a perecer de uma horrível morte – ser enterrada viva no cemitério abandonado. O desfecho da narrativa contrasta o desespero da personagem ao ver Ricardo se afastar, e a calma e a frieza com que este certifica-se de que é impossível para a ex-namorada receber qualquer ajuda:

Guardando a chave no bolso, ele retomou o caminho percorrido. No breve silêncio, o som dos pedregulhos se entrechocando úmidos sob seus sapatos. E, de repente, o grito medonho, inumano:  
 – NÃO!

Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se multiplicaram, semelhantes aos de um animal sendo estraçalhado. Depois, os uivos foram ficando mais remotos, abafados como se viessem das profundezas da terra. Assim que atingiu o portão do cemitério, ele lançou ao poente um olhar mortiço. Ficou atento. Nenhum ouvido humano escutaria agora qualquer chamado. Acendeu um cigarro e foi descendo a ladeira. Crianças ao longe brincavam de roda. (p. 118)

O conto se inicia com uma menção às crianças que, não muito longe, brincavam de roda; e se encerra com a mesma menção, sugerindo que, a despeito do que acontecerá com Raquel, o cotidiano seguirá normalmente – ignorante do sofrimento feminino. Posteriormente, em sua carreira literária, Lygia Fagundes Telles irá reforçar o quão frequentemente os feminicídios passam despercebidos em nosso dia a dia ao retornar ao tema em “Dolly” (1995), cuja trama enfoca o assassinato brutal de uma aspirante a atriz.

O conto é narrado pelo ponto de vista de Adelaide, que foge, assustada, da cena do crime. Ela conhecera Dolly em uma breve visita à casa da jovem. A atriz, cujo verdadeiro nome é Maria Auxiliadora, possui personalidade marcante, extrovertida, e fala abertamente a Adelaide sobre a sua carreira no cinema, sobre o seu desejo de virar uma estrela em Hollywood e sobre a sua vida de festas e de vários amantes. Para Adelaide, que se considera uma mulher ajuizada, Dolly deixa uma impressão ambígua: “[a]chei a casa engraçada, achei a moça meio desmiolada mas tão bonita e não era o que eu queria, não era bem o que eu queria.” (TELLES, 2018, p. 386). Porém, entre os vizinhos, ela possui uma imagem negativa, é “levada da breca” (p. 386), e suas festas são motivo de tanto incômodo que eles pensam em dar parte na polícia. A personagem se assemelha, assim, a outras vítimas que mencionei ao longo deste tópico: assertiva, independente, ela aparenta gozar de maior liberdade sexual – o que não é bem-visto por aqueles com quem convive.

Quando Adelaide volta à casa, no dia seguinte à visita, encontra Dolly morta:

Agora sei que vou falar até o fim, o sangue. O sangue. Quando entrei na casa estava de luvas. Chamei, Dolly! O gato apareceu e fugiu. No silêncio, a desordem, a luz acesa. A porta do escritório estava entreaberta. Espiei e vi Dolly na cama debaixo de um acolchoado. Chamei de novo, Dolly! mas sabia que ela estava morta. Fui me aproximando, estava morta. Comecei a tremer, um nó na garganta e as pernas bambas. (...) Espiei debaixo da cama e então vi a poça de sangue negro, quase negro. (p. 387)

Na desordem deixada no escritório, Adelaide encontra o que parece ter sido a arma do crime: uma garrafa ensanguentada. A descoberta remete a outro caso de assassinato, sobre o qual a personagem tomara conhecimento por meio de sua colega de quarto: uma jovem atriz fora assassinada por um astro de Hollywood, que se trancara com ela em um hotel, após uma festa, e enfiara uma garrafa em suas partes íntimas. Segundo a amiga de Adelaide, a garrafa

“(…) entrou tão fundo que arrebentou tudo lá dentro, a mocinha foi morrer no hospital” (p. 388).

O relato refere-se a um caso verídico de feminicídio que aconteceu nos anos 20, nos Estados Unidos. Virginia Rappe, uma atriz do cinema mudo, fora sexualmente abusada por Roscoe “Fatty” Arbuckle – referido em “Dolly” como Chico Boia. Embora as circunstâncias exatas da agressão não tenham sido descobertas – ou reveladas –, a atriz morreria no hospital por conta de perfurações nos órgãos, dias depois da agressão. À época, o caso fora motivo de escândalo em Hollywood, e o julgamento foi coberto com sensacionalismo pela mídia. Enquanto Rappe fora julgada por seu comportamento, e sua morte fora atribuída a doenças venéreas ou à suspeita de complicações de um antigo aborto; Arbuckle saíra impune.

O paralelo estabelecido com o feminicídio real ajuda Adelaide, e os leitores, a conjecturar o que poderia ter ocorrido a Dolly (cf. GOMES, 2021). A sugestão de abuso sexual seguido de morte torna-se ainda mais crível com a descrição do cadáver da jovem aspirante à atriz:

Dolly estava deitada de costas e vestia uma bata de cetim preto decotada e curta com bordados de vidrilhos em arabescos, mas da cintura para baixo estava nua. Tinha as pernas ligeiramente encolhidas de encontro ao ventre, as mãos tentando enlaçar as pernas. Debaixo, a mancha de sangue formando uma grande roda no lençol. Puxei depressa o acolchoado e cobri o horror. Minhas pernas tremiam tanto que mal podiam me aguentar. Dolly, o que fizeram com você? (TELLES, 2018, p. 388)

No excerto, não há uma descrição pornográfica do cadáver seminu e recém-violentado. Pelo contrário, a pose de Dolly parece descrever alguém acuado, que tentara inutilmente se proteger da violência que sofrera. O enfoque no sofrimento da vítima contribui para suscitar, antes, compaixão pelo que Dolly sofrera. Também no caso de Dolly sugere-se que o assassino sairá impune – em verdade, sequer parece haver chances de que será identificado. O desfecho do conto promove uma reflexão sobre os motivos pelos quais alguém cometeria tamanha maldade contra uma mulher. Adelaide conclui, sem muito otimismo, que “(…) o motivo é um só, a crueldade a crueldade a crueldade” (p. 396).

As obras novecentistas parecem registrar, com frequência, situações em que a misoginia é o estopim para o estupro e o assassinato de mulheres que ousam agir com igualdade perante os homens; não se submeter a eles; viver de forma independente; ou ser sexualmente ativas. Esse suposto padrão de vítimas parece corroborar com a hipótese de que o aumento de casos do crime de gênero é uma resposta direta às conquistas feministas ao longo do século XX. Assim, ao transformar o feminicídio em um dos *tópoi* específicos do Gótico feminino, tornando-o fonte de terror e horror, as escritoras não apenas escreveram obras que

se mostravam de acordo com o contexto novecentista, mas, principalmente, ajudaram a promover uma importante reflexão sobre os perigos enfrentados pela mulher no novo século.

## CONCLUSÃO

Nas considerações finais de um trabalho anterior, comentei a ousadia de Fred Botting (1996, p. 16) ao sugerir que “talvez o Gótico possa ser considerado a única verdadeira tradição literária. Ou a sua mácula”<sup>120</sup>. Embora eu continue achando a frase provocativa, os cinco anos que separam aquele trabalho desta tese me convenceram de que há mais verdade na colocação de Botting do que mera provocação. Quando estudamos a literatura do século XVIII até a contemporaneidade, temos a tendência de acompanhar os movimentos literários, demarcando a passagem do Romantismo para o Realismo, a superação deste último pelo Modernismo, e assim por diante. Se cada uma dessas manifestações literárias apresentou características ficcionais que se mostravam de acordo com seu respectivo contexto histórico, ao longo desse extenso período, o Gótico ofereceu recursos a escritores românticos, realistas, modernistas, e a muitos outros que procuraram retratar na ficção algo mais perene: os terrores e os horrores da existência humana.

No entanto, a opção dos escritores por retratar esse tipo de conteúdo foi muitas vezes julgada sob termos moralistas. Não raro, a crítica literária questionou o valor artístico da ficção gótica, e, principalmente, a ausência de limites de suas obras. As discussões engendradas por tais questões estão entre os principais motivos para que as obras góticas ficassem fora do cânone – e, às vezes, até mesmo da história literária –, dificultando assim, por tanto tempo, um estudo mais aprofundado dessa ficção.

Na contramão dessa crítica, os Estudos do Gótico têm valorizado a arquitetura de obras que suscitam emoções intensas – como o terror, o horror e a repulsa – e têm demonstrado que pode haver qualidade estética em obras que abordam experiências tão negativas. Entre esses aspectos positivos da literatura gótica está a sua óbvia capacidade em entreter os leitores – para o qual eu chamei atenção no primeiro do capítulo desta tese. E, muito embora tenham sido tantas vezes taxadas de imoral e perniciosas, é preciso reconhecer que, ao revelar as vicissitudes sociais, as obras góticas frequentemente colocaram-nas em foco, suscitando reflexões sobre temas muitas vezes considerados tabus.

Esse ponto de vista foi essencial para a minha análise da literatura gótica de autoria feminina. Afinal, destaquei ao longo desta tese o caráter denunciador das narrativas escritas por mulheres. A partir de uma leitura mais atenta às obras pertencentes a essa tradição,

---

<sup>120</sup> No original: “Gothic can perhaps be called the only true literary tradition. Or its stain.”

tornou-se perceptível que, dos romances mais convencionais de Ann Radcliffe, aos romances alegóricos de Shirley Jackson; dos enredos melodramáticos de Maria Firmina dos Reis e Ana Castro aos elípticos contos clariceanos; as escritoras abordaram questões de gênero, mesmo em momentos históricos quando pôr sob os holofotes as dificuldades inerentes à condição feminina não era bem-visto na sociedade – muito menos recomendado às mulheres que ousassem seguir a carreira de escritoras. A esse respeito, Melanie Anderson e Lisa Kröger (2019, p. 289) recordam que

[a]s mulheres foram instruídas a ficar quietas, mas ainda assim elas falam. Elas podem ter sido apagadas, mas continuam presentes. Elas podem ter sido caçadas, mas também podem ser as caçadoras. A ficção de horror nos mostra que às vezes as coisas que nos quebram podem, de fato, nos tornar mais fortes<sup>121</sup>.

Também a pesquisadora Anna Faedrich, reconhece que, ao retratar as violências físicas e psicológicas das quais as mulheres são vítimas, a literatura feminina contribui para revelá-las:

A mídia, a arte, o cinema, a literatura podem desempenhar papéis relevantes no combate à violência contra a mulher, mesmo que esse não seja um fim em si. É certo que a literatura e as artes não têm caráter utilitário nem panfletário, contudo, é válido observar a sua interface com a realidade. (...) Uma mulher pode não ter consciência de que é vítima de um relacionamento abusivo até ver uma história similar a sua retratada em um livro, um filme ou em uma novela televisiva. (FAEDRICH, 2020, s/p)

Não é por acaso, portanto, que as escritoras estabeleceram uma íntima relação com a literatura gótica: as convenções dessa poética mostraram-se recursos adequados para que a literatura feminina pudesse retratar a experiência das mulheres e a iminente opressão sofrida por elas. Assim, as situações traumáticas enfrentadas pelas personagens foram utilizadas tanto como forma de suscitar efeitos estéticos do medo, quanto para conferir um caráter de denúncia às dificuldades encontradas pela mulher em sua vivência na sociedade.

Para encerrar este trabalho, pretendo, aqui, recapitular algumas das conclusões aos quais cheguei nesta pesquisa. Em primeiro lugar, tenho plena confiança de que a identificação, a análise e a comparação de obras provenientes de diferentes literaturas nacionais tenham ajudado a reforçar o argumento de que há uma tradição literária feminina que possui entre si mais semelhanças do que diferenças. Essa tradição, defendida no argumento de importantes teóricas – como Elaine Showalter, Sandra Gilbert e Susan Gubar – parece ir além de fronteiras históricas e geográficas. As obras das escritoras analisadas nos

---

<sup>121</sup> No original: “Women might be told to be quiet, but they still speak up. They might be made invisible, but they are still present. They might be hunted, but they can also be the hunter. Horror fiction shows us that sometimes the things that break us really can make us stronger.”

capítulos 2 e 3 desta tese compartilham entre si características narratológicas, e, também exploram uma série de temáticas semelhantes que me permitiram propor um conceito mais conciso de Gótico feminino e comprovar a sua validade como instrumento crítico. Foi possível, por meio desse modelo, aproximar as obras de escritoras da literatura em língua inglesa e da literatura brasileira – como os romances de Ann Radcliffe e os de Maria Firmina dos Reis e Ana Castro, apenas para citar um exemplo – e identificar ansiedades e medos específicos da mulher, que, ao serem transpostos para a ficção, tornaram o Gótico feminino diferente de sua contraparte masculina.

Em segundo lugar, na tentativa de montar um panorama do Gótico feminino que incluísse exemplos literários do século XVIII, XIX e XX, acredito ter argumentado em favor da permanência do Gótico na ficção até nossos dias. A poética gótica continuou fazendo parte da literatura do século XX em língua inglesa – com obras que se tornaram paradigmáticas, como *Assombração da casa da colina*, *O iluminado* e *O exorcista*. Porém, não raro os principais estudos sobre o tema perdem a precisão teórica na tentativa de descrever como o Gótico se adaptou ao século XX; ou, então tendem a privilegiar obras cinematográficas em vez de obras literárias – o que faz com que alguns autores afirmem mesmo que “foi o cinema o responsável por ter sustentado o Gótico no século XX, filmando interminavelmente adaptações cinematográficas dos romances clássicos do Gótico” (BOTTING, 1996, p. 156)<sup>122</sup>. Embora eu reconheça que esse tipo de afirmação se deva à bem-sucedida expansão da poética para a sétima arte e para outras mídias, nesta tese procurei investigar as permanências e as alterações operadas no Gótico literário – de modo geral – e no Gótico feminino – mais especificamente – ao longo do período novecentista.

No que se refere ao caso brasileiro, havia também motivos para questionamentos: se a literatura oitocentista se mostrou tributária do Gótico, as obras do período imediatamente posterior nem sempre permitiram a fácil identificação de traços dessa poética. Sobretudo a literatura feminina, à primeira vista, não parecia demonstrar especial tendência pelas mesmas características formais que permitiram chamar de góticas muitas das obras de autoria feminina publicadas no Oitocentos no Brasil.

Para a análise do *corpus* ficcional do século XX foi necessário atenção redobrada para identificar se havia ou não obras góticas de autoria feminina. E, caso houvesse, como os recursos góticos foram utilizados pelas escritoras novecentistas. Assim, no Capítulo 3, demonstrei, aplicando o princípio de dominante de Roman Jakobson, que formas e temas do

---

<sup>122</sup> No original: “It has been the cinema that has sustained Gothic fiction in the twentieth century by endlessly filming versions of the classic Gothic novels.”

Gótico permaneceram na estrutura das obras, ainda que muitas delas não possam ser consideradas góticas em sua totalidade. Se, por um lado, romances como *As parceiras* e *O quarto fechado*, de Lya Luft, apresentam um uso muito mais explícito dos recursos góticos; por outro lado, em *A sucessora*, de Carolina Nabuco, ou em *Ciranda de Pedra*, de Lygia Telles, esses recursos são utilizados apenas em alguns momentos significativos dessas obras – no uso de determinados elementos narrativos ou na apropriação dos *topoi* específicos da vertente feminina. Por esse motivo, concentrei-me em analisar os influxos góticos que representam a esparsa, mas, ainda assim contínua, tradição do Gótico feminino no Brasil do século XX.

Em terceiro lugar, foi possível perceber, no panorama que procurei apresentar nesta tese, que algumas das características e temas do Gótico feminino permaneceram quase imutáveis, uma vez que muitos dos terrores e horrores que ameaçam o feminino mostram-se longe de qualquer tipo de solução. Comentei no Capítulo 1 que um dos motivos para a longevidade do Gótico literário era justamente o seu conteúdo, isto é, a ficcionalização de experiências negativas. O mesmo comentário vale também para a vertente feminina dessa literatura. Nos diferentes contextos históricos contemplados neste trabalho, confinamento, opressão, abuso, estupro e todo tipo de violência física e psicológica foram retratados como experiências frequentes do cotidiano feminino – experiências que, ao serem transpostas para a ficção, se tornaram um meio pelo qual as escritoras suscitavam medo em seus leitores.

Entre essas permanências, destaco, principalmente, como as obras dessa vertente do Gótico consolidaram o homem transgressor como principal inimigo da mulher, ao narrar os crimes perpetrados por personagens masculinos vilanescos contra personagens femininas que se encontram indefesas em uma sociedade em que a misoginia parece um mal onipresente. Do século XVIII ao XX, pais, irmãos, maridos, médicos, ou mesmo transeuntes são a principal fonte de medo das narrativas. Atentam contra a virtude e a vida de mulheres, cometendo crimes que acompanham a escalada da violência social, e se tornam, por isso mesmo, cada vez mais horríveis e brutais.

Além das características permanentes, no Capítulo 3, chamei atenção também para as ansiedades e medos que, no século XX, engendraram novas temáticas específicas da literatura feminina. A maternidade – experiência feminina por excelência – deixou gradativamente de ser um assunto tabu para ser retratada de modo grotesco. Nas obras de Júlia Lopes de Almeida, Djuna Barnes, Flannery O'Connor e Lya Luft os diferentes estágios da gestação culminam em uma experiência negativa porque desconhecida, frustrante, e, muitas vezes, secretamente indesejada.

No último tópico deste capítulo, apresentei também o feminicídio como um novo *tópos* do Gótico feminino, devido à recorrência com que as escritoras do século XX ficcionalizaram o aumento da violência contra a mulher, reproduzindo em suas obras tanto os crimes que chamamos passionais quanto os crimes que parecem ter como única motivação a degradação e a aniquilação do sexo feminino. Ao discutir sobre a desumanização, Paul Bloom comenta como a mulher é representada na pornografia, e atenta para como elas são mais do que objetificadas, “(...) são retratadas como indivíduos inferiores, semelhantes a escravos submissos” (BLOOM, 2018, p. 204)<sup>123</sup>. A ficção feminina ressalta os impactos dessa visão desumanizada de mulher, ao narrar cada vez mais explicitamente casos em que elas são estupradas e/ou assassinadas das mais horríveis e repulsivas maneiras. Recordo-me, assim, do lamento de Diadorim, personagem de *Grande sertão: veredas* (1959), de Guimarães Rosa: “Mulher é gente tão infeliz...” (ROSA, 2006, p. 172). É difícil discordar da personagem quando escritores e, principalmente, escritoras têm continuamente demonstrado na ficção a veracidade dessas palavras.

Por fim, eu encerro esta tese com a consciência de que o Gótico feminino não teve seu fim no século XX. Pelo contrário: acredito que a literatura contemporânea tenha dado continuação à ficcionalização dos horrores que ameaçam a mulher, por meio da obra de escritoras brasileiras como Martha Batalha e Patrícia Melo (cf. FAEDRICH, 2020), latino-americanas como Maria Fernanda Ampuero, Mariana Enríquez, Samantha Schweblin, americanas-mexicanas como Jennifer Clement, entre muitas outras que têm contribuído para tornar cada vez mais vultuosa – e reconhecida – a literatura feminina. Assim, espero ter conseguido, com este trabalho, não apenas analisar mais detalhadamente obras de autoria feminina do passado; mas, também, ter oferecido subsídios teóricos suficientes para que futuras pesquisas possam aproximar as escritoras do século XXI à longa tradição feminina do Gótico.

---

<sup>123</sup> No original: “(...) they are depicted as lesser individuals, as similar to stupid and submissive slaves.”

## REFERÊNCIAS

ALDANA REYES, Xavier (ed.). *Horror: a literary history*. London: The British Library, 2016.

ALENCAR, José de. A alma do lázaro. In: ALENCAR, José de. *Alfarrábios*; crônica dos tempos coloniais. 8. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1965. p. 93-151.

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. Introdução e notas Eduardo Vieira Martins. Ilustrações Luciana Rocha. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

ALENCAR, José de. *O tronco do ipê*. Rio de Janeiro: Garnier, 1871. v. 2.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. O Caso de Ruth. In: *Ânsia Eterna*. Rio de Janeiro: Garnier, 1903. p. 9-21.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. ALMEIDA, Júlia Lopes de. Os porcos. In: *Ânsia Eterna*. Rio de Janeiro: Garnier, 1903. p. 33-41.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Sob as estrelas: ânsia eterna*. 2. ed. (refundida pela autora). Rio de Janeiro: S. A. A Noite, [1940?]. p. 89-98.

ALVES, Lais; SANTOS, Ana Paula A. dos. O Gótico de Mme Chrysanthème: crimes e mentes perturbadas em A mulher dos olhos de gelo (1935). *Caderno Seminal*, n. 39, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/58298>. Acesso em: 03 ago. 2022.

ANDERSON, Melanie R.; KRÖGER, Lisa. *Monster, she wrote*. Philadelphia: Quirk Books, 2019.

ASMA, Stephen T. *On monsters: an unnatural history of our worst fears*. New York: Oxford University Press, 2009.

BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

BARNES, Djuna. *Nightwood*. London: Faber and Faber, 1936.

BELLAS, João Pedro. Sublime terrível e romantismo. In: FRANÇA, Júlio (org.). *Poéticas do mal – a literatura do medo no Brasil (1840 – 1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 77-100.

BIRKHEAD, Edith. *The tale of terror*. London: Constable & Company, 1921.

BLOOM, Paul. *Against Empathy: The Case for Rational Compassion*. London: Vintage,

2018.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.

BOTTING, Fred. *Gothic*. 2nd. ed. London: Routledge, 2014.

BOWEN, Marjorie. The scoured silk. In: BOWEN, Marjorie. *The bishop of hell and other stories*. Richmond, Virginia: Valancourt Books, 2019.

BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination; Balzac, Henry James, Melodrama and The Mode of Excess*. 2nd. ed. Yale University Press: New Heaven, 1995.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução Adriana Lisboa. Apresentação Antônia Pellegrino. Notas Bruno Gambarotto. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo (fragmentos)*. Tradução João Pedro Bellas. In: FRANÇA, Júlio; SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *As artes do mal: textos seminiais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 52-60.

BURKE, Meghan Lorraine. *Mothers, Monsters, machines: unnatural maternities in late eighteenth-century British women's writing*. Florida: Florida State University Libraries, 2007. Disponível em: <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:180991>. Acesso em: 28 abr. 2002.

CARDOSO, André; RESENDE, Ana. Entrevista com Xavier Aldana Reyes. *Abusões*, Rio de Janeiro, ano 6, v. 12, n. 12, p. 313-343, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/51651/34159>. Acesso em: 19 abr. 2021.

CARDOSO, Lúcio. Céu Escuro. In: LAMEGO, Valéria. (org.). *Contos da ilha e do continente*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. p. 200-235.

CAMINERO-SANTANGELO, Marta. Multiple Personality and the Postmodern Subject: Theorizing Agency. In: MURPHY, Bernice. *Shirley Jackson: essays on the literary legacy*. North Carolina: McFarland & Company, 2005. p. 52-80.

CARROL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus Editora, 1999.

CARTER, Angela. *A câmara sangrenta e outras histórias*. Tradução Adriana Lisboa. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. *D. Narcisa de Villar*. 5. ed. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008.

CAVARERO, Adriana. *Horrorism: naming contemporary violence*. Translated by William McCuiag. New York: Columbia University Press, 2009.

CHOPIN, Kate. “Désirée’s baby”. Disponível em: [https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/132722/Desirees\\_Baby\\_%28Kate\\_Chopin\\_1893%29.docx.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/132722/Desirees_Baby_%28Kate_Chopin_1893%29.docx.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 19 set. 2021.

CLERY, Emma J., MILES, Robert. *Gothic documents; a sourcebook 1700-1820*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

CORDA, Janina. *Images of Women in 20th-Century American Literature and Culture*. Marburg: Tectum Wissenschaftsverlag, 2016.

CORREIA, Adriano. Arendt e Kant: banalidade do mal e mal radical. *Argumentos*, Fortaleza, ano 5, n. 9, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/argumentos/article/view/19002/29721>. Acesso em: 19 abr. 2021.

COULTHARD, A. R. Joyce Carol Oates’s “Where Are You Going, Where Have You Been?” as Pure Realism. *Studies in Short Fiction*, Newberry, S.C, v. 26, Ed. 4, 1989.

CRAWFORD, Joseph. “Every night, the same routine”: recurring nightmares and the repetition compulsion in gothic fiction. *Moveable Type*, v. 6, “Nightmare”, 2010. Disponível em: <https://www.ucl.ac.uk/moveable-type/sites/moveable-type/files/Crawford.pdf>. Acesso em: 19 set. 2021.

CHRYSANTHÈME [Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos]. *Enervadas*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1922.

CHRYSANTHÈME [Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos]. *Flores modernas*. Rio de Janeiro: Livraria Leite Ribeiro e Maurillo, 1921.

CULLER, Jonathan. Lendo como uma mulher. In: CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução Patrícia Burrower. Rio de Janeiro: Record, 1997. p. 52-77.

CULLER, Jonathan. Literatura e estudos culturais. In: CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999. p. 48-58.

DACRE, Charlotte. *Zofloya, or The moor*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

DELAMOTTE, Eugenia. *Perils of the night: a feminist study of Nineteenth-Century Gothic*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

DU MAURIER, Daphne. *Rebecca – A mulher inesquecível*. Tradução Mariluce Pessoa. Barueri: Amaryllis, 2012.

ECO, Umberto. *História da feiura*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FAEDRICH, Anna. Memória e amnésia sexista. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 11, n. esp., supl. 1, p. s164-s177, set. 2018. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/30477/17321>. Acesso em: 19 abr. 2021.

FAEDRICH, Anna. Faces da violência contra as mulheres em romances brasileiros de autoria feminina. 2022. Disponível em: <https://medium.com/@pandemiaemulher/faces-da-viol%C3%A2ncia-contra-as-mulheres-em-romances-brasileiros-de-autoria-feminina-interfaces-com-29b48c7d38d0>. Acesso em: 28 abr. 2022.

FAULKNER, William. Uma rosa para Emily. Tradução Newton Goldman. In: HAINIG, Peter (org.). *Antologia macabra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972. p. 173-182.

FELTRIN, Tascieli. et al. O século XX para o Feminismo no Brasil. *RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, Jaguarão, RS, v. 4, ed. esp, p. 1-18, 2018. Disponível em: <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/734/393>. Acesso em: 11 mar. 2022.

FIEDLER, Leslie A. *Love and death in the American novel*. New York: Criterion Book, 1960.

FRANÇA, Júlio. A empatia nas estratégias narrativas do horror artístico: o caso Hitchcock. In: ZANINI, Claudio; ROSSI, Cido. *Vertigo; vertentes do gótico no cinema*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017a. p. 21-38.

FRANÇA, Júlio. Introdução. In: FRANÇA, Júlio. (org.). *Poéticas do mal – a literatura do medo no Brasil (1840 – 1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017b. p. 19-35.

FRANÇA, Júlio. Medo e literatura. In: FRANÇA, Júlio. (org.). *Poéticas do mal – a literatura do medo no Brasil (1840 – 1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017c. p. 36-52.

FRANÇA, Júlio. O Gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 15., 2016, Rio de Janeiro. *Anais ...* Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. p. 2492-2502. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1490918496.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1490918496.pdf). Acesso em: 19 abr. 2021.

FRANÇA, Júlio; SANTOS, Ana Paula Araujo dos. As artes e os atributos do mal. In: FRANÇA, Júlio; SANTOS, Ana Paula Araujo dos. (org.). *As artes do Mal: textos seminais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p.13-21.

FREITAS, Emília. *A Rainha do Ignoto*. 3. ed. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2003.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*. Yale: Yale University Press, 1979.

GILMAN, Charlotte Perkins. O papel de parede amarelo. In: COSER, Stelamaris (org.). *O papel de parede amarelo e outros contos de Charlotte Perkins Gilman*: tradução e crítica. Tradução Stelamaris Coser. Vitória: EDUFES, 2006. p. 21-43.

GILMAN, Charlotte Perkins. Why I wrote The Yellow Wallpaper? *Advances in Psychiatric Treatment*, v. 17, n. 4, p. 265, July 2011. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/advances-in-psychiatric-treatment/article/why-i-wrote-the-yellow-wallpaper/9F0803493F9D522712BB4B31BA5CCDC2>. Acesso em: 10 nov. 2021.

GOMES, Carlos Magno. O corpo feminino como intertexto moral do feminicídio. *Fronteiras*. São Paulo, n. 26, 2021. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiras/article/view/53384>. Acesso em: 30 mar. 2022.

GROOM, Nick. *The Gothic*; a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2012.

JACKSON, Shirley. The renegade. In: JACKSON, Shirley. *The lottery and other stories*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 2005. p. 69-83.

JACKSON, Shirley. *The Bird's Nest*. Foreword by Kevin Wilson. New York: Penguin Books, 2014.

JAKOBSON, Roman. O dominante. Tradução Fernando S. Vugman. Rebeca. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, São Paulo, v. 3, n. 2, 6. ed., p. 504-512, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/issue/download/10/6>. Acesso em: 11 mar. 2022.

JAMES, Henry. *Outra volta do parafuso*. Tradução Brenno Silveira. São Paulo: Abril, 2010.

KANT, Immanuel. *A religião nos limites da simples razão*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1992.

KAUFMAN, Geoff F.; LIBBY, Lisa K. Changing Beliefs and Behavior Through Experience-Taking. *Journal of Personality and Social Psychology*, v. 103, nº 1, p. 1-19, march, 2012. Disponível em: <https://psycnet.apa.org/search/display?id=bdaf9127-7591-b7f8-563a-a3fef330899f&recordId=1&tab=PA&page=1&display=25&sort=PublicationYearMSSort%20desc,AuthorSort%20asc&sr=1>. Acesso em: 19 abr. 2021.

KING, Stephen. *Dança Macabra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-RJ, 2006.

KÜHL, Sarah. The Angel in the house and fallen women: assigning women their places in victorian society. *MLA Vides*, Oxford, n. 4, p. 171-178, July 2016. University of Oxford, Department for Continuing Education. Disponível em: <https://open.conted.ox.ac.uk/resources/documents/angel-house-and-fallen-women-assigning-women-their-places-victorian-society>. Acesso em: 19 dez. 2021.

LEDGER, Sally. *The New Woman: fiction and feminism at the fin de siècle*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1997.

LEE, Sophia. *The Recess; or a Tale of Other Times*. London: T. Cadell and W. Davies, 1804. v. 3

LEVIN, Ira. *O bebê de Rosemary*. Tradução André Pereira da Costa. Barueri, SP: Amaryllis, 2014.

LEWIS, Matthew. *O monge*. Tradução Maria Aparecida Mello Fontes. Domingos Martins: Editora Pedra Azul, 2017.

LISBOA, Adriana. Prefácio. In: CARTER, Angela. *A câmara sangrenta e outras histórias*. Tradução Adriana Lisboa. Porto Alegre: Dublinense, 2017. p. 7-11.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. A língua do “p”. In: LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro, 2020. p. 62-65.

LOBO, Luiza. *Guia de escritoras da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

LUFT, Lya. *As parceiras*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

LUFT, Lya. *O quarto fechado*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

MAGALHÃES, Valentim. Cartas a uma senhora. In: MAGALHÃES, Valentim. *Bric-à-brac*. Rio de Janeiro; São Paulo: Laemmert, 1896. p. 153-196.

MAHAWATTE, Royce. Horror in the Nineteenth Century Dreadful Sensations, 1820-80. In: ALDANA REYES, Xavier. (ed.) *Horror: A Literary History*. London: The British Library, 2016. p. 77-101.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MASSI, Augusto. Posfácio. In: RESENDE, Otto Lara. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MEYER, Marlyse. Mulheres romancistas inglesas do século XVIII e romance brasileiro. In: MEYER, Marlyse. *Caminhos do imaginário no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 47-72.

MICHASIW, Kim Ian. Introduction. In: DACRE, Charlotte. *Zofloya, or The Moor*. Oxford: Oxford University Press, 2008. p.vii-xxx.

MOERS, Ellen. *Literary Women*. Garden City, New York: Doubleday & Company, 1976.

MONTENEGRO, Abelardo F. *O romance cearense*. Fortaleza: Tipografia Royal, 1953.

MURPHY, Bernice. Horror Fiction from the Decline of Universal Horror to the Rise of the Psycho Killer. In: ALDANA REYES, Xavier. (ed.). *Horror: A Literary History*. London: The British Library, 2016. p. 130-157.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX. *Veredas – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Santiago de Compostela, n. 10, p. 295-308, dez. 2008a. Disponível em: <http://ojs.lusitanistasail.org/index.php/Veredas/article/view/420/343>. Acesso em: jun. 2022.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma precursora: Ana Luísa de Azevedo Castro. In: CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. *D. Narcisa de Villar*. 5. ed. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008b. p. 7-16.

NABUCO, Carolina. *A sucessora*. São Paulo: Editora Instante, 2018.

OATES, Joyce Carol. Where Are You Going, Where Have You Been? In: OATES, Joyce Carol. *High Lonesome: New and Selected Stories 1966-2006*. E-book Kindle. New York: HarperCollins E-books, 2006.

O'CONNOR, Flannery. *Contos completos*. Tradução Leonardo Fróes. Posfácio Cristóvão Tezza. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

OITICICA, José. O desperdício da energia feminina (*sic*). *A Vida*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 6-8, dez. 1914.

OITICICA, José. O desperdício da energia feminina (*sic*). *A Vida*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 5, p. 73-75, mar. 1915.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (1870 a 1920)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PUNTER, David. *The literature of terror*. Essex: Longman, 1996a. v. 1.

PUNTER, David. *The literature of terror*. Essex: Longman, 1996b. v. 2

RADCLIFFE, Ann. *A Sicilian romance*. United States of America: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015a.

RADCLIFFE, Ann. *Do sobrenatural na literatura*. Tradução de Hélder Brinate Castro. In: FRANÇA, Júlio; SANTOS, Ana Paula Araujo dos. (org.). *As artes do Mal: textos seminais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 75-85.

RADCLIFFE, Ann. *Os mistérios de Udolpho*. Tradução Bianca Costa Sales. Domingos Martins: Editora Pedra Azul, 2015b. v. 1.

RADCLIFFE, Ann. *Os mistérios de Udolpho*. Tradução Bianca Costa Sales. Domingos Martins: Editora Pedra Azul, 2015c. v. 2.

RADCLIFFE, Ann. *The Castles of Athlin and Dunbayne*. Doylestown, Pennsylvania: Wildside Press, 2002.

RADCLIFFE, Ann. The Italian. In: RADCLIFFE, Ann. *The novels of Mrs Ann Radcliffe*. London: James Ballantyne and Co., 1824. p. 529-720.

“REBECCA” E “A SUCESSORA” – Um plágio sem cerimônias, de que é vítima uma escritora brasileira. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 21 abr. 1940, p. 2.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*: romance original brasileiro por uma maranhense. 3. ed. Rio de Janeiro: Presença Edições; Brasília, INL, 1988. (Coleção Resgate).

RESENDE, Otto Lara. *Boca do inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

RICHARDSON, Samuel. *Pamela*. Tradução Rafael Tages. Domingos Martins: Editora Pedrazul, 2016.

RIO, João do. Dentro da noite. In: RIO, João do. *Dentro da noite*. São Paulo: Antiqua, 2002. p. 17-25.

RODRIGUES, Néelson. *O casamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 4. ed. Coleção Stylus. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 261-274.

SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical: o sublime em O Guarani*. Salvador: EDU-FBA, 2010.

SADE, Donatien Alphonse François, Marquês de. *Os crimes do amor e A arte de escrever no gosto do público*. Tradução de Magnólia Costa Santos. Porto Alegre: L&PM, 2002.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *O Gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. Os horrores da perseguição no gótico feminino de Ann Radcliffe e Ana Luísa de Azevedo Castro. In: BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; ROSSI, Aparecido Donizeti; ZANINI, Cláudio. (org.). *Estudos do gótico*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018. p. 27-43. Disponível em: <https://abralic.org.br/downloads/e-books/e-book10.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2021.

SASSE, Pedro. A ficção do medo urbano. In: FRANÇA, Júlio (org.). *Poéticas do mal – a literatura do medo no Brasil (1840 – 1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 178-200.

SHELLEY, Mary. Introdução de Mary Shelley à terceira edição (1831) de *Frankenstein*. Tradução Hélder Brinate. In: FRANÇA, Júlio; SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *As Artes do Mal: Textos seminais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 87-93.

SHILDRICK, Margrit. *Embodying the monster*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 2002.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1977.

SILVA, Daniel Augusto Pereira. *A prosa de ficção decadente brasileira e francesa (1884-1924): uma poética negativa*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos estudos literários: objetos, disciplinas, instrumentos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

STEVENS, David. *The Gothic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

TALAIRACH-VIELMAS, Laurence. Madwomen and Attics. In: HORNER, Avril; ZLOSNIK, Sue (ed.). *Woman and the gothic: an Edinburgh Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. p. 31-45.

TELLES, Lygia Fagundes. Mulheres, mulheres. In: DEL PRIORI, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2002.

TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. *Os contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luis. (org.). *Palavras da crítica. Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992. p. 45-63.

TOWNSHEND, Dale. Gothic and the cultural sources of horror, 1740–1820. In: ALDANA REYES, Xavier (ed.). *Horror: a literary history*. London: The British Library, 2016. p. 19-52.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *A formação do romance inglês; ensaios teóricos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild/FAPESP, 2007.

VEEDER, William. The Nurture of the Gothic, or How Can a Text Be Both Popular and Subversive? In: MARTIN, Robert K.; SAVOY, Eric. *American gothic: new interventions in a national narrative*. Iowa: University of Iowa Press, 1998. p. 20-39.

WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. Tradução de Alberto Alexandre Martins. Apresentação de Ariovaldo José Vidal. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

WALPOLE, Horace. Prefácio. Tradução de Luciano Cabral. In: FRANÇA, Júlio; SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *As artes do mal: textos seminais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 65-67.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

WOOLF, Virginia. Mulheres e ficção. In: WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. Tradução Leonardo Fróes. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2019. p. 9-19.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. *Leitura – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Maceió*, n. 18, p. 87-95, 2. sem. 1996. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/6825>. Acesso em: 28 abr. 2022.