



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Camila de Mello Santos

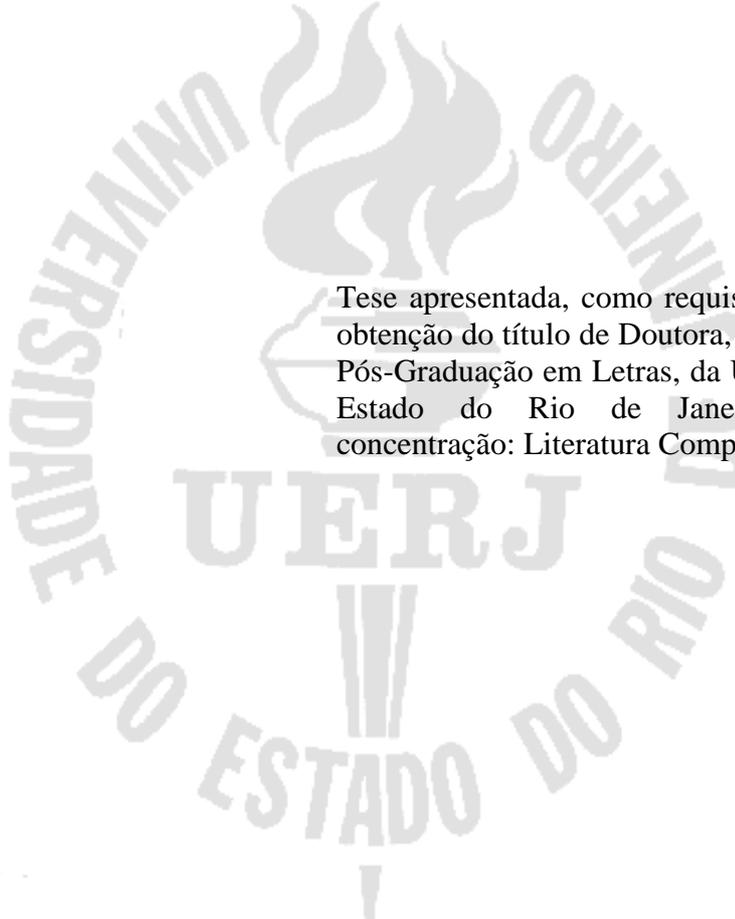
**Representações da família na narrativa gótica contemporânea**

Rio de Janeiro

2010

Camila de Mello Santos

**Representações da família na narrativa gótica contemporânea**



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

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Conceição Monteiro.  
Co-orientador: Prof. Dr. Neil Besner.

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S237 Santos, Camila de Mello  
Representações da família na narrativa gótica contemporânea /  
Camila de Mello Santos. – 2010.  
156 f.

Orientador: Maria Conceição Monteiro.  
Co-orientador: Neil Besner.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Letras.

1. Ficção gótica (Gênero literário) – História e crítica – Teses. 2.  
Ficção inglesa – História e crítica – Teses. 3. Família na literatura –  
Teses. 4. Mulheres na literatura – Teses. 5. Corpo humano na  
literatura – Teses. I. Monteiro, Maria Conceição. II. Besner, Neil. III.  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. IV.  
Título.

CDU 820-344(091)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese

---

Assinatura

---

Data

Camila de Mello Santos

## **Representações da família na narrativa gótica contemporânea**

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

Aprovada em 26 de novembro de 2010.

Banca examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Conceição Monteiro (Orientadora)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. Neil Besner (Co-orientador)  
Vice-Reitor da Universidade de Winnipeg, Canadá.

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Magda Velloso F. Tolentino  
Instituto de Letras da Universidade Federal de São João de Rei

---

Prof. Dr. Roberto Acízelo  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Lucia Oliveira  
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro

2010

## DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado a todos os artistas cujas obras me ajudam a respirar, especialmente a Jeff Buckley.

## AGRADECIMENTOS

A minha trajetória como pesquisadora só foi possível devido à UERJ. Apesar de vivermos em um país onde a educação apresenta tantas falhas, foi na sala de aula que o espírito investigativo e curioso nasceu em mim. Eu agradeço a todos os profissionais da minha querida universidade que plantaram em mim a paixão pela pesquisa, pelo ensino e pela arte. Aproveito o fato de ter finalizado a tese no dia do mestre para também parabenizá-los pelo belo trabalho que desenvolvem.

A lição mais valiosa que levo dos dez anos na UERJ é que o engrandecimento do ser humano depende da troca sincera de conhecimento. Maria Conceição Monteiro, minha orientadora desde o final da graduação, é o melhor exemplo de paciência, solidariedade e inteligência que tive. Sua conduta profissional e carinhosa me trouxe até aqui. Eu a agradeço pelos anos maravilhosos na pós-graduação.

Tive a oportunidade e o privilégio de estudar por cinco meses na Universidade de Winnipeg durante o doutorado. Agradeço à CAPES por ter concedido a bolsa que viabilizou a viagem. Muito obrigada também às pessoas que estiveram envolvidas no processo de seleção e na estadia no Canadá, principalmente Carlinda Fragale Pate Nuñez, Carole Anderson, Melissa Morton, Kirsten Godbout e Sherri Pchajek.

Sem dúvida, a pessoa que mais influenciou a minha escolha pelo Canadá foi Neil Besner, meu orientador no exterior. Agradeço por ter me recebido de braços abertos, por ter acompanhado com alegria a minha adaptação, e por ter explicado sobre Tim Horton. Winnipeg vai estar comigo para sempre.

Enquanto estava no Canadá, deixei amigos e amigas ansiosos no Brasil. A todas as pessoas que torceram pelo meu sucesso e cruzaram os dedos durante os quatro anos de doutorado, deixo um abraço apertado. Esta tese tem um pouco de cada um de vocês, e sua amizade é imprescindível. Um agradecimento especial para Marina Job Vasques de Freitas Espírito Santos, Camilla Saldanha Benevides e Fernanda Martins Pantoja, que fez a revisão ortográfica deste trabalho.

Eu não teria escrito uma tese se não acreditasse nela com o coração. A maior inspiração desta pesquisa é a minha própria realidade, sobre a qual sempre reflito. Foi na minha casa, junto com a família, que me tornei um ser humano questionador e com voz ativa.

Sinto-me privilegiada por ter crescido com Maria Beatriz Moreira, Elisabete de Mello, Heloisa de Mello e Rafael de Mello Santos, pessoas que genuinamente estão comigo em todos os momentos. Agradeço aos meus familiares por entenderem as minhas escolhas. A semente do meu trabalho está em vocês.

Obrigada Leonardo Mendes e Ana Cristina Chiara por terem participado do exame de qualificação. Obrigada aos professores Magda Velloso e Neil Besner por terem vindo de longe para a defesa de tese. Obrigada Roberto Acízelo e Ana Lucia Oliveira, compatriotas da UERJ, por terem aceitado fazer parte da banca de defesa. Obrigada Ana Lúcia Henriques e Shirley Carreira por estarem na banca suplente.

Por fim, agradeço à Márcia Azevedo por ter me ajudado de tantas maneiras.

Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse “para onde estamos indo?” — não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente dos meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: “estamos indo sempre para casa”.

*Raduan Nassar*

## RESUMO

MELLO, Camila. *Representações da família na narrativa gótica contemporânea*. 2010. 156f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

A tese se insere nos estudos sobre o gótico literário. Seu objetivo principal é mostrar o lar como lugar crucial para o desenvolvimento das temáticas caras ao gênero, destacando o corpo feminino como pivô. Na primeira parte, foram analisados estudos teóricos sobre o romance inglês, apontando para uma possível mudança na maneira como o gótico vem sendo tratado. Na segunda parte, obras ficcionais importantes para a discussão do lar e do corpo feminino dentro da tradição gótica foram analisadas, promovendo a articulação de tais obras com as diretrizes teóricas pertinentes. Finalmente, a terceira e última parte terá os romances *Ciranda de Pedra*, *Daughters of the House* e *Lady Oracle* como foco, a fim de apontar o modo como a narrativa gótica contemporânea assimilou as questões tratadas anteriormente.

Palavras-chave: Literatura gótica. Teoria do romance inglês. Narrativas sobre famílias. Teorias do corpo. Lugar e espaço.

## ABSTRACT

The present work is a study about the literary Gothic. Its main objective is to show the house as a crucial place for the development of themes related to the Gothic, highlighting the female body as a central figure. In the first part, theoretical studies related to the English novel are analyzed and a possible shift in the way the Gothic is dealt with is described. In the second part, relevant fictional works for the discussion of the house and of the female body in the Gothic tradition are analyzed in dialogue with pertinent theoretical ideas. Finally, the third and last part brings forth the novels *Ciranda de Pedra*, *Daughters of the House* and *Lady Oracle* in order to show how contemporary Gothic fiction deals with the issues previously discussed.

Keywords: Gothic literature. English novel theory. Family narratives. Theories of the body. Place and space.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1. O CAMINHO QUE VAMOS PERCORRER</b> .....	13
1.1. Contexto e perguntas da tese.....	13
1.2. Organização da tese.....	15
1.3. A escolha das autoras.....	19
1.4. História dos godos e etimologia da palavra “gótico”.....	21
<b>2. O CAMINHO DO GÓTICO LITERÁRIO NA TEORIA DO ROMANCE INGLÊS</b> .....	24
2.1. Reflexões iniciais.....	24
2.2. Representação do real.....	26
2.3. O século XVIII.....	34
2.4. Polifonia.....	38
2.5. Fim do século.....	39
2.6. De definição à compreensão.....	41
<b>3. REPENSANDO O GÓTICO LITERÁRIO: UM NOVO CAMINHO</b> .....	42
3.1. As três partes do capítulo.....	42
3.2. Estética do gótico.....	43
3.3. História do gótico.....	52
3.4. Temas do gótico.....	68
<b>4. A CAMINHO DE CASA</b> .....	82
4.1. Lugar e espaço.....	82
4.2. A família.....	84
4.3. Os romances.....	88
4.4. O segredo.....	98
4.5. A casa.....	104
4.6. Palavras não ditas.....	108
4.7. O gótico.....	112
<b>5. CAMINHANDO PARA MAIS LONGE</b> .....	116
5.1. A escolha do gótico.....	116
5.2. O gótico em um contexto mais abrangente: novas sementes.....	117

<b>5.3. Representações de famílias em outras manifestações artísticas.....</b>	<b>120</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>131</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>133</b>
<b>APÊNDICE A – TEXTOS ORIGINAIS.....</b>	<b>145</b>
<b>APÊNDICE B – ORGANIZAÇÃO CRONOLÓGICA DAS OBRAS FICCIONAIS USADAS NA TESE.....</b>	<b>155</b>

## INTRODUÇÃO

Esta tese representa o ponto culminante da pesquisa que vem sendo desenvolvida desde 2004 acerca da literatura gótica. Em 2005, o primeiro passo de tal pesquisa foi elaborado como dissertação de mestrado — *Margaret Atwood's Lady Oracle: Gothicism and Feminism* — defendida na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no dia 18 de novembro. Durante o presente estudo, inúmeras menções serão feitas à dissertação, que se encontra no banco de teses e dissertações desta instituição. Tais menções buscam sinalizar ao leitor que esta tese encontra-se inserida em um caminho que venho traçando com a orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Conceição Monteiro há sete anos.

Na dissertação mencionada acima, oferecemos um estudo panorâmico do percurso do gótico literário desde o século XVIII até a contemporaneidade. A fim de exemplificarmos as manifestações do gênero na narrativa atual, destacamos o romance *Lady Oracle* (1976), da canadense Margaret Atwood, mostrando de que maneira a obra articula as estratégias da narrativa gótica com as tensões da contemporaneidade, enfocando o sujeito feminino. A mesma obra de Atwood encontra-se nesta tese, acompanhada por outros dois romances: *Ciranda de pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles, e *Daughters of the House* (1992), da escritora franco-inglesa Michèle Roberts.

A metodologia de pesquisa que utilizamos teve como característica principal o diálogo entre textos ficcionais do gênero gótico dos séculos XVIII, XIX e XX e textos de crítica e teoria literária, bem como textos de outras áreas de estudo (psicanálise, geografia, filosofia, história, arte e antropologia). Todas as articulações intertextuais foram instigadas e organizadas em debates entre mim e a orientadora. Devido à colaboração de Conceição Monteiro durante o mestrado, e também ao fato de ela ser uma pesquisadora do gênero gótico de extrema relevância, nossos debates são parte fundamental desta pesquisa. A tese foi concebida parte a parte com objetivos bem definidos, de modo que cada capítulo apresenta um corpo ao mesmo tempo independente e articulado com os outros capítulos.

A pesquisa bibliográfica foi realizada antes e durante o processo de redação da tese. As articulações entre as várias obras consultadas podem ser constatadas em diversos artigos publicados durante o doutorado em revistas e anais de eventos. O processo de pesquisa foi favorecido pela viagem que realizei à Universidade de Winnipeg, no Canadá, entre setembro de 2009 e janeiro de

2010, com o auxílio do programa de estágio no exterior da CAPES. As obras que pude encontrar na biblioteca da universidade foram fundamentais para o avanço da pesquisa. Além disso, o contato com coordenadores e professores das áreas de literatura e psicologia e terapia familiar abriu novas perspectivas de estudo. O Prof. Dr. Neil Besner, vice-reitor da Universidade de Winnipeg, foi o orientador estrangeiro desta pesquisa.

Todos os trechos em inglês (sejam eles teóricos ou ficcionais) presentes nesta pesquisa foram traduzidos por mim. Mesmo que algumas obras já tenham sido traduzidas para o português, optei pela minha própria tradução, pois busquei dialogar apenas com os textos originais sempre que possível. Há uma compilação de textos originais no final da tese (Apêndice A) a fim de possibilitar qualquer consulta que se faça necessária por parte do leitor.

Por fim, com o intuito de facilitar a localização cronológica dos textos ficcionais mais citados na tese, apresentamos uma organização de títulos (Apêndice B) logo após a compilação de textos originais.

## 1. O CAMINHO QUE VAMOS PERCORRER

### 1.1. Contexto e perguntas da tese

O programa de Pós-Graduação na área de literaturas de língua inglesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro é voltado para narrativas contemporâneas. Cada curso oferecido a mestrandos e doutorandos abrange obras ficcionais selecionadas de acordo com as diversas pesquisas nas quais os professores e professoras estão envolvidos. A partir de um determinado momento do meu percurso na instituição, uma semelhança entre os inúmeros textos literários com os quais me deparei me chamou a atenção: o tema da família. Mesmo sendo obras abordadas com enfoques distintos e selecionadas por razões distintas, uma grande parte delas continha a história de protagonistas que lidavam com tensões no lar.

Apesar de o romance sobre o qual nos debruçamos na dissertação de mestrado trazer a família como um de seus principais enfoques, foi apenas durante o doutorado que surgiu a ideia de nos aprofundarmos no tema. Esta inclinação foi reforçada pelo fato de a narrativa gótica apresentar muitas vezes o drama familiar como instigador do medo e do terror. Ao mesmo tempo, ao observar com cuidado as obras ficcionais com as quais tivemos contato durante os cursos de mestrado e de doutorado, constatamos a presença de elementos da narrativa gótica em sua grande maioria. Foi a partir daí que calcamos nossa pesquisa acerca da narrativa gótica e das narrativas sobre famílias.

Passamos um bom tempo escolhendo leituras e elaborando propostas até chegarmos à determinação de que o lar não é apenas mais um dos inúmeros *loci* presentes em obras góticas, e que a família não configura um grupo de indivíduos como qualquer outro em tais obras: o lar e a família são cruciais para a literatura gótica. Esta relação se dá de formas diversas e em profundidades distintas, mas repensar o gótico literário focando o lar e a família nos desvenda uma relação profunda entre o retrato que narrativas góticas se propõem a fazer sobre seu contexto e o cuidado por parte dos autores do gênero em problematizar o espaço doméstico.

No decorrer de nossas discussões, quando definíamos por onde caminhar, a própria literatura gótica passou a ser enfoque de questionamentos. Foi a partir da releitura de trabalhos de crítica e teoria literária voltados para o romance inglês que nos deparamos com nossa insatisfação em relação à maneira como o gênero é abordado. A pesquisa tomou um novo desdobramento: passamos

a nos debruçar sobre uma análise da postura de diversos teóricos do romance inglês em relação ao gótico. Concluimos que o gênero ocupa um lugar peculiar dentro dessa teoria, pois ele é regularmente retratado como um reacionário que não acompanha os avanços da narrativa realista. Fomos instigadas a reler também a crítica e a teoria do romance gótico, que desenvolve-se de forma paralela à teoria do romance inglês como um todo.

Formamos, assim, as duas grandes perguntas que impulsionaram esta tese: 1) De que maneira o gótico é retratado na teoria do romance inglês, e por quê? 2) Qual é a importância do lar e da família para a narrativa gótica? Considerando que o gótico, que nasceu da arquitetura, foi para a literatura, e hoje encontra-se disseminado no cinema, na moda, na música e em outros meios, essas duas perguntas são relevantes porque nos ajudam a entender alguns aspectos do gênero: sua longevidade, seu ponto de vista, suas propostas fundamentais, sua recepção. Nesta tese, não falaremos sobre cada um desses aspectos de forma explícita, mas levantaremos discussões que se associam a eles.

O objetivo desta tese é responder as duas perguntas colocadas acima. Para tal, vamos propor um novo entendimento do gênero gótico que se baseia na noção de realismo. Uma justificativa para afastar-se o gótico dos trabalhos de teoria do romance inglês é sua falta de realismo; usaremos essa ideia para uma compreensão distinta do gênero. O tema do lar e da família se atrela ao seguinte: ao mesmo tempo em que pensávamos sobre a teoria do romance inglês e sobre a forma como o gótico literário é visto, o fato de o gênero trazer à tona questionamentos do comportamento humano no ambiente doméstico ancorou os nossos argumentos. Em outras palavras, mostrar a vitalidade do gênero gótico em relação ao local primordial do ser humano reforça a importância de um novo entendimento.

## 1.2. Organização da tese

Esta tese está dividida em capítulos, representados por números. O primeiro capítulo destina-se a apresentar as questões gerais da tese e sua organização, bem como detalhes sobre os romances escolhidos e suas autoras. Além disso, faremos uma apresentação inicial de alguns conceitos e dados do gótico literário.

O capítulo dois é intitulado “O caminho do gótico literário na teoria do romance inglês” e mostrará uma revisão bibliográfica sobre trabalhos acerca do romance inglês. Começaremos com um questionamento da representação da realidade na literatura a fim de traçar a abordagem realizada pelo gótico. Seleccionamos alguns trechos controversos em relação ao gênero e vamos refutá-los por meio de um novo ponto de vista. Para dialogar com tais trechos, nos basearemos nos romances góticos do século XVIII, como os de William Beckford, Matthew Lewis e Ann Radcliffe. Além dos romances, os trabalhos de David Punter, Fred Botting e Maria Conceição Monteiro também ajudarão a sustentar nossos argumentos. Um terceiro grupo de autores será ainda consultado: Erich Auerbach, Mikhail Bakhtin e Marthe Robert nos ajudarão a entender a questão do realismo na literatura.

Passaremos então para o questionamento sobre a necessidade de se definir o gótico. Visto que algumas características dos romances góticos setecentistas encontram-se também nos romances realistas da mesma época, pensaremos sobre a definição do gênero e mostraremos que ele não foi apenas um “teimoso” do século XVIII que retomou o romanescos enquanto outros autores o desprezaram. Partiremos, assim, para uma revisão da história da Inglaterra no século XVIII e buscaremos nesse contexto e, mais uma vez, em trabalhos teóricos sobre o gótico, uma forma de encontrar os possíveis motivos que levaram os autores do gênero a fazer as escolhas narrativas que fizeram — como o medo, as guerras e a instabilidade política inglesa.

Passaremos para um questionamento do cânone literário e faremos a proposta de uma nova abordagem do gótico. Nossa leitura da tradição gótica será baseada nos seus momentos de insurgência. Vamos falar também sobre o *boom* da teoria gótica na década de 1990, concluindo que a busca por uma definição do gótico deve ser substituída pela busca por sua compreensão.

“Repensando o gótico literário: um novo caminho” é o nosso terceiro capítulo, no qual apresentaremos uma revisão do gênero em três vertentes: estética, histórica e temática. O primeiro objetivo desse capítulo é complementar o anterior: como no capítulo dois propomos um novo

entendimento do gótico, o capítulo três busca fornecer as ferramentas que possibilitam este novo entendimento. O segundo objetivo é o de apresentar trabalhos de publicação recente acerca do gótico literário, assim como abordar obras que não fizeram parte da bibliografia da dissertação de mestrado.

No exame da estética do gótico, trabalharemos as noções de terror e horror em relação ao movimento de atração e repulsa com o apoio da mais recente publicação de Fred Botting. Em seguida, passaremos para o estudo do sublime, retomando o tratado setecentista de Edmund Burke e adicionando as contribuições de Márcio Seligman-Silva. Na análise do estranho e do abjeto, contaremos com Sigmund Freud e Julia Kristeva, e aproveitaremos para fazer uma breve revisão de *Totem e Tabu*, de Freud. Os próximos componentes serão o fantástico e o maravilhoso, com uma revisão de Todorov e Rosemary Jackson. O último aspecto estético que abordaremos será o grotesco, com o auxílio de Punter e Byron, bem como de diversos exemplos literários. Todos os conceitos serão relacionados à ideia de falta, que apresentaremos como um aspecto inovador da nossa releitura do gótico literário.

Passaremos para a retomada de um estudo histórico do gótico, complementando a análise iniciada no capítulo dois. No século XIX, destacaremos os romances voltados para a ciência e nos aprofundaremos nos romances voltados para a família. Vamos analisar a figura da Lady Vitoriana e a situação da mulher inglesa do século XIX, mostrando exemplos de narrativas góticas que realizaram o movimento de fora para dentro do lar. Nesse momento, enfocaremos os romances de sensação do final do século XIX.

Em relação ao século XX, apresentaremos a instabilidade do contexto histórico e o movimento do gótico para o cinema. A ideia de falta será rearticulada com temáticas do gótico novecentista. Apresentaremos os pensamentos inovadores de Fred Botting em relação ao gótico contemporâneo no que tange às novas formas de abjeção, novas relações espaciais e novas formas de horror. Forneceremos também exemplos do gótico em narrativas sobre famílias, como os romances de Clive Barker, Anne Rice, Stephen King, entre outros.

A terceira vertente apresentada será a dos temas do gótico. O lar e a família serão discutidos como temas fundamentais a serem desenvolvidos no capítulo quatro da tese. No capítulo três, o primeiro tema que abordaremos será o passado, com o apoio teórico de Botting, Gary Kelly, Maggie Kilgour, entre outros. Depois, falaremos sobre a transgressão focando trabalhos de Michel Foucault e Botting. O corpo é outro tema que será então trabalhado. A discussão parte de uma análise de questões relacionadas primeiro ao corpo humano, sem distinção de sexo, para depois

focar o corpo feminino, pivô de inúmeros romances góticos. Os autores que nos ajudarão nessa tarefa são: Susan Bordo, Foucault, Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Toril Moi, Hélène Cixous, entre outros.

Por fim, apresentaremos o tema da perseguição, mostrando o seu desenvolvimento desde os romances do século XVIII até hoje. O capítulo termina com uma retomada da teia de conexões que compõe o gótico.

O capítulo quatro — “A caminho de casa” — relaciona-se à segunda grande pergunta da tese. Sendo assim, nele apresentamos uma análise da representação que a narrativa gótica faz do lar e da família. Mencionaremos obras diversas, mas o enfoque mais detalhado será dado aos três romances principais da tese (enumerados e justificados adiante).

O capítulo começa com o questionamento sobre o que é lugar e espaço. Vamos utilizar as ideias fenomenologistas de Edward Casey a fim de questionar os dois conceitos, que serão fundamentais ao capítulo. Depois, partiremos para considerações sobre a família com Joseph Kirk Folsom, Handel e Whitchurch, Evan Imber-Black e Flora e Segrin, autores que mostrarão a importância da família para o indivíduo, bem como o seu funcionamento em relação a outras instituições. As ideias teóricas dos autores serão articuladas a obras artísticas acerca da família.

A leitura dos romances começa com uma exposição dos enredos, necessária para a definição de tópicos fundamentais: a questão do segredo na família, a questão do corpo e das disfunções alimentares, a questão da casa como um corpo. Os autores Susan Bordo, Evan Imber-Black, Conceição Monteiro e Gastón Bachelard serão debatidos. Ainda em relação aos romances, falaremos sobre segredos e palavras não ditas, articulando essas ideias ao conceito da cripta, desenvolvido por Abraham e Torok.

Finalizaremos o capítulo com uma análise minuciosa das estratégias do gótico utilizadas nos três romances, e debateremos a importância do gênero para as narrativas sobre famílias.

O capítulo cinco, intitulado “Caminhando para mais longe”, oferece respostas, dialogando com o resto da tese, e projeta temas que foram surgindo ao longo do estudo. Oferecemos uma justificativa para a relação estreita entre gótico e representação literária da família. Passamos para uma discussão do gênero gótico como espelho de quebras de normas sociais; calcadas em ideias desenvolvidas pela psicóloga Marilyn J. Mason, vamos falar sobre uma leitura do gótico em relação ao território nacional, e não somente ao território privado. Terminamos o capítulo mencionando outros romances, filmes e obras artísticas que abordam a família, configurando um interesse contemporâneo forte em representar e problematizar o lar. Vamos mencionar autores brasileiros,

canadenses e ingleses, como Raduan Nassar, Ann-Marie MacDonald e Doris Lessing. Falaremos também sobre os filmes *A fita branca*, *A cor do paraíso* e *Lavoura arcaica*, e terminaremos o capítulo com ilustrações de Richard Greaves, o arquiteto anárquico de Quebec.

Finalmente, a revisão do caminho percorrido na tese e o delineamento mais sucinto e objetivo de suas conclusões aparecem em “Conclusão”, parte que precede as referências bibliográficas da tese, os textos originais e a cronologia de obras ficcionais.

### 1.3. A escolha das autoras

As obras que enfocaremos com mais afinco no capítulo quatro são: *Ciranda de Pedra* (Lygia Fagundes Telles, 1954), *Daughters of the House* (Michèle Roberts, 1992) e *Lady Oracle* (Margaret Atwood, 1976). Adotamos a ordem não cronológica pelo seguinte motivo: como trabalhamos com *Lady Oracle* no mestrado, quisemos pensar sobre os outros dois romances escolhidos em diálogo com ele. Sendo assim, a ordem das nossas discussões se deram dos romances adicionados à pesquisa para o romance que já fazia parte dela.

O primeiro critério de escolha dos textos ficcionais foi simples: optamos por autoras e obras que admiramos. No entanto, tivemos o cuidado de privilegiar autoras de relevância para o cenário literário de seus países. Lygia Fagundes Telles (São Paulo, 1923) é autora de romances de grande exposição, como *As meninas* (1973, vencedor do Prêmio Jabuti) e *As horas nuas* (1989), bem como de inúmeras coletâneas de contos — como *Invenção e memória* (2000), também vencedor do Prêmio Jabuti. Telles foi eleita para a Academia Brasileira de Letras em 1985. O romance *Ciranda de pedra* teve duas adaptações para a televisão, uma em 1981 e outra em 2008. Michèle Roberts (Hertfordshire, 1949) faz parte do Movimento pela Libertação da Mulher na Inglaterra como ativista feminista e leciona como professora emérita no curso de *Creative Writing* da Universidade de East Anglia. Roberts tem mais de dez romances publicados, dentre eles *Daughters*, que foi indicado ao *Booker Prize*. A autora é uma *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres*, distinção concedida pelo governo francês. Margaret Atwood (Ottawa, 1939) tem uma lista extensa de publicações entre romances, contos, não ficção, poesias e livros infantis. Por ser um dos expoentes canadenses mais significativos no cenário literário internacional, recebeu o *Order of Canada*, o título de distinção mais elevado do país. Atwood foi indicada várias vezes para o *Booker Prize*, angariado com o romance *The Blind Assassin* (2000), além de mais algumas premiações de igual importância.

Um terceiro fator que influenciou nossa escolha dos romances foi a nacionalidade das autoras. Visto que o trabalho com o romance canadense foi bem-sucedido durante o mestrado — e também devido a uma afeição que desenvolvi em relação ao Canadá —, ficou claro para nós que a ponte Brasil-Canadá deveria ser explorada por meio da adição de um romance brasileiro ao *corpus* ficcional da tese. O papel de Roberts na outra ponta da tríade é o de trazer a Inglaterra, berço primordial do gótico literário, para a pesquisa. A escolha de uma obra brasileira, uma inglesa e uma

canadense foi uma forma de abordar manifestações do gótico em contextos diversos que apresentam relações diferentes com o gênero.

Outro fator de escolha foi a clareza com que os três romances apresentam o tema da família: *Ciranda*, *Daughters* e *Lady* contêm influências explícitas do gênero gótico para abordar tensões do ambiente doméstico. Por fim, considerando que a pesquisa de mestrado apresentou uma forte inclinação para os estudos da situação da mulher — e também que o corpo feminino protagoniza tantos romances góticos —, achamos pertinente que obras com uma preocupação especial com questões do universo da mulher fossem selecionadas.

#### 1.4. História dos godos e etimologia da palavra “gótico”

Há pesquisadores que entendem o gótico como uma estratégia literária dentro do gênero chamado de insólito. Nossa percepção é inversa: entendemos o insólito (que, na verdade, tratamos como o estranho, conceito mais abrangente) como uma das várias estratégias do gótico literário, este sim o gênero que abarca diversas outras estratégias, como o fantástico, o maravilhoso, o sublime, entre outros. Sendo assim, cabe expormos um resumo panorâmico das origens da estética gótica com o objetivo de posicionar o gótico literário em um processo histórico, etimológico e cultural.

A etimologia da palavra “gótico” tem algumas raízes ainda obscuras. No entanto, sabe-se que o nome “*goth*” tem sua raiz primeira em “*geutan*”, que significa “derramar” na língua protogermânica. Acredita-se que o nome pode ser conectado a um rio chamado *Göta älv* de uma região da Suécia. Não se sabe ao certo quando os povos ancestrais dos godos utilizaram o termo *geutan* pela primeira vez para se designarem.<sup>1</sup>

Os primeiros objetos encontrados por pesquisas arqueológicas associados aos godos apareceram no Norte da Polônia, na costa do Mar Báltico. Acredita-se que mudanças climáticas na região entre 600 e 300 a.C. impulsionaram movimentos migratórios. Os godos participaram desse movimento entre 300 a.C. e 100 d.C. As primeiras invasões bárbaras feitas pelos godos ocorreram no século III. No final da década de 260, o grupo godo Thervingi realizou um primeiro ataque, sem sucesso, e foi derrotado em 271. Os godos continuaram a travar batalhas com romanos e outros povos. Grande parte da população dos godos morreu durante os embates, e o rei godo, Ariaricus, foi capturado. As duas principais tribos do povo godo, Greuthungi e Thervingi, assimilaram a cultura romana ao longo do século IV. Parte do povo godo se restabeleceu às margens do Danúbio, mas uma época de fome e a guerra dos godos em 376 fez com que o povo se enfraquecesse ainda mais. No século V, o povo godo se dividiu em visigodos e ostrogodos. Liderados pelo rei Alaric I, os visigodos tentaram saquear as cidades romanas na primeira década do século, com sucesso. Os ostrogodos também se engajaram em batalhas bem sucedidas contra o império romano. Algumas regiões nas partes ocidental e oriental da Europa passaram a ser de domínio godo. Tanto o reino

---

<sup>1</sup> WOLFRAM, 1990, p. 19-24.

ostrogodo quanto o visigodo sofreram novas invasões do final do século VI ao começo do século VIII, e perderam, assim, seu poderio.<sup>2</sup>

O povo godo não desapareceu, mas foi enfraquecido até se estabelecer como parte de um todo, não mais como guerreiros bárbaros.<sup>3</sup> A língua gótica, parte da família de línguas indo-europeias, extinguiu-se em meados do século VI e não apresenta descendentes. Acredita-se que as vitórias dos francos sobre os godos, bem como sua extinção na Itália e seu isolamento na Espanha, foram fatores que contribuíram para a extinção da língua gótica. No entanto, é interessante notar a persistência da influência gótica em determinados povos modernos. Argumenta-se que o povo sueco costumava relacionar os godos a um sentimento de nacionalismo, pois se consideravam seus descendentes diretos. Esse movimento foi chamado de goticismo e teve força no século XVII, sendo revitalizado no século XIX. Na Espanha, acredita-se que a nobreza espanhola tem sua origem nos visigodos. A divisão entre visigodos e hispano-romanos desapareceu em meados do século VII, mas a aristocracia visigoda que se estabeleceu no território espanhol desenvolveu o papel de guardiões da tradição germânica. Ao mesmo tempo, atos de arrogância eram tachados de góticos na Espanha. Séculos depois, durante o Conselho de Basel (Suíça, 1431) — conselho da igreja católica —, Suíça e Espanha entraram em uma disputa para obter o melhor assento durante as reuniões do conselho. Justificando-se como os verdadeiros descendentes do bravo povo godo, o bispo sueco sugeriu posicionar-se mais próximo ao papa; em resposta, o bispo espanhol argumentou que foram os bravos godos que saíram da Suíça, invadiram o Império Romano e se estabeleceram na Espanha os verdadeiros heróis da história, portanto ele sim devia sentar-se mais perto do papa.

A postura dicotômica desses povos em relação aos godos contaminou o entendimento da palavra “gótico”. Como nos conta Davenport-Hines<sup>4</sup>, “o gótico sempre teve a versatilidade de prover um imaginário que expressa as ansiedades dos períodos históricos”.<sup>5</sup> “Gótico” ficou associado a poderes obscuros e à crueldade. Durante a época medieval, quando catedrais foram construídas na França, na Alemanha e na região Nordeste da Europa como representações do medo e como tentativas de alcançar mundos superiores, essas construções — minuciosas, mas retorcidas; grandiosas, mas aterrorizantes — foram chamadas de góticas. Até o Renascimento, “a música gótica, a liturgia gótica e a metafísica gótica” prevaleceram.<sup>6</sup> Foi só no século XVIII que um movimento de questionamento ao Renascimento e ao Iluminismo retomou o tom emocional,

---

<sup>2</sup> WOLFRAM, 1990, p. 13-14.

<sup>3</sup> WOLFRAM, 1990, p. 17.

<sup>4</sup> *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, 1998.

<sup>5</sup> DAVENPORT-HINES, 1998, p.1.

<sup>6</sup> DAVENPORT-HINES, 1998, p. 2.

estético e filosófico das catedrais góticas. Novas construções do estilo pareciam zombar os estilos arquitetônicos vigentes, e a literatura da segunda metade do século (tanto na poesia quanto no romance) voltou-se para um ambiente de decadência e ruína — ruína arquitetônica, moral, corporal e emocional.<sup>7</sup> Os séculos XIX e XX mantiveram o gótico literário como expressão de outras formas de ruínas — principalmente a da família e a do corpo.

Um estudo — mesmo que não aprofundado — das questões expostas aqui (questões de etimologia, história e cultura) torna-se fundamental ao pesquisador do gênero gótico, pois a história desse nome e a história dos godos têm uma relação com as estratégias narrativas da literatura do gênero. O imaginário obscuro e aterrorizante dos romances góticos (principalmente do século XVIII, mas também nos séculos seguintes) traz em si ecos de uma trajetória sangrenta de lutas e desbravamentos.

Tendo esse breve apanhado em mente, passamos agora para o estudo da ficção gótica.

---

<sup>7</sup> DAVENPORT-HINES, 1998, p. 3.

## 2. O CAMINHO DO GÓTICO LITERÁRIO NA TEORIA DO ROMANCE INGLÊS

### 2.1. Reflexões iniciais

Desde que a questão do realismo na literatura gótica começou a nos intrigar, a necessidade de definir o gótico vem se mostrando cada vez mais latente. No entanto, ao tomar o gótico literário como objeto de estudo e contrapô-lo a outros gêneros, as fronteiras que poderiam definir um e outro ficaram cada vez mais movediças. A distinção entre literatura gótica e literatura realista pode parecer um tanto óbvia em uma primeira análise, pois seria a falta ou a presença de um efeito do real em tais narrativas que a diferenciariam. Porém, um estudo mais cuidadoso de diversas obras sobre a formação do romance inglês, bem como a leitura de outros trabalhos acerca do surgimento do gótico literário, mostra que tal relação é um pouco mais complexa do que se pode pensar — e ler os romances que inspiraram tais estudos só gera mais pontos de interrogação. Em suma, tanto a narrativa dita realista quanto a gótica se propõem a questionar temas e situações que fazem parte da esfera do real. A forma como os romances apresentam tal questionamento se diferencia (nem sempre radicalmente) nas diversas narrativas. Em uma primeira leitura, o gótico setecentista inglês demonstrou preferência por falar sobre castelos, condes cruéis, heróis, donzelas em perigo, ao passo que o realismo da mesma época optou pelo homem comum como protagonista, cenários mais próximos do que se via nas ruas daquela época e tramas menos mirabolantes, mais verossímeis. Essa primeira leitura pode levar à visão limitadora de que a narrativa gótica, por ter uma roupagem fantasiosa, se *desliga* do real. Nosso argumento é o de que ela não se desliga, mas se *distancia* do real de uma forma peculiar — e esse distanciamento também pode ser verificado na narrativa realista.

Sendo assim, talvez a própria diferenciação entre gótico e realismo seja inválida, visto que propomos que ambas as formas são igualmente (mas não simetricamente) distantes do real. O que buscamos é sugerir que, durante muito tempo, o gótico foi abordado pela teoria do romance inglês com certo afastamento porque uma concepção da arte como espelho fiel da realidade permeou tal teoria. Algumas obras de extrema relevância se propuseram a analisar o surgimento do romance inglês reverenciando a narrativa realista — aquela que se relaciona com o cotidiano de forma mais explícita do que o gótico (cf. Watt, Eagleton, Leavis, McKeon). Nessas obras, a possibilidade de abordar o real pelo viés do maravilhoso e do fantástico não é apresentada, o que gera uma leitura

excludente do gótico; isto é, o gênero parece não dialogar com a narrativa dita realista, mas sim ir *contra* ela — e, conseqüentemente, contra o movimento literário setecentista. Acreditamos que o gótico não se preza a “ir contra”, mas sim a dialogar, suscitando problemas e propondo questões. O que compartilhamos neste capítulo é um apanhado da forma como o gótico foi abordado em obras seminais sobre o surgimento do romance inglês, bem como uma reflexão sobre o seu lugar na teoria — reflexão esta que não pretende se esgotar aqui.

## 2.2. Representação do real

O que nos estimulou a verificar se existe algum tipo de realismo no gótico foram algumas afirmações um tanto exageradas em relação ao gênero. Um exemplo é a correlação entre gótico e escapismo:

Podemos dizer que o realismo ao menos teve a virtude de mostrar a vida como ela é, em vez de escapar para um mundo de cavaleiros e vilões. No entanto, não é claro o que significa dizer mostrar a vida como ela é. Vejam, por exemplo, o romance gótico que nasceu no tempo de Scott e Austen. Ele quase não parecia ser um espelho da existência cotidiana.<sup>8</sup>

Outro exemplo é a ideia de que a narrativa gótica inspira apenas uma reação superficial no leitor: “figuras que chocam a imaginação e narrativas que confundem os sentimentos raramente descobrem o gênio e sempre revelam um gosto baixo e vulgar”.<sup>9</sup> Essa concepção fundamenta um entendimento das narrativas góticas como sendo de pouco valor na época de sua criação, como aparece no seguinte trecho:

Com raras exceções, a ficção da última metade do século XVIII, como o sentimentalismo ou o terror gótico, possui pouco mérito intrínseco — embora possa ter algum interesse para o estudo da vida na época ou de várias tendências literárias — [pois tendem a agradar um] público leitor, que em geral, procurava fantasia e sentimentalismo nos romances.<sup>10</sup>

Tais afirmações não correspondem ao perfil do gótico literário, e, portanto, necessitam de uma contextualização e uma análise cuidadosa. A leitura de algumas obras nos ajuda a propor questionamentos às visões exemplificadas acima — a começar pelos romances góticos do século XVIII. A ideia de escapismo ou extravagância sem profundidade só procede se o leitor não estiver a par dos movimentos históricos, culturais e filosóficos da época. Tomemos *The Castle of Otranto*<sup>11</sup> como exemplo: a história de Manfred não nos é passada de maneira objetiva ou meramente descritiva, visto que inúmeros eventos inexplicáveis, sustos, cenários horripilantes, perseguições e profecias permeiam a narrativa, conferindo-lhe um ar fantasmagórico e fantástico. A mesma história poderia ser contada de forma mais sóbria, isto é, sem o “algo mais” tão peculiar à ficção gótica. No entanto, há uma razão e um objetivo no uso de tais estratégias, pois elas respondem aos

<sup>8</sup> EAGLETON, 2006, p. 104.

<sup>9</sup> Citação tirada da crítica escrita por Coleridge em 1797 em relação a *The Monk*. Mais tarde, Coleridge se consagrou como um dos mais importantes defensores do uso da imaginação com *Biographia Literaria*, de 1817.

<sup>10</sup> WATT, 1990, p. 252.

<sup>11</sup> Horace Walpole, 1764.

medos do cenário histórico inglês e evocam sentimentos e reações inusitados a fim de questionar uma visão iluminista do ser humano. Ao escritor gótico interessa tocar o leitor e despertar o desejo e a repulsa para que as dicotomias instituídas em um dado contexto sejam apontadas como concomitantes. A polarização que o Iluminismo instituiu entre o bem e o mal, o claro e o escuro, o vício e a virtude, o certo e o errado, o masculino e o feminino, pressupôs o isolamento de certos impulsos, como se não fizessem parte de nós. Para que o bem reinasse, tudo o que representava o mal (isto é, tudo o que ia contra o racionalismo), tinha de ser abafado e reprimido. Isso gerou um momento de instabilidade antropológica, no qual comportamentos aquém da razão foram abafados; foram essas experiências próprias do ser humano que a literatura gótica se propôs a averiguar. Portanto, quando a mocinha Isabella foge da perseguição de Manfred em *Otranto*, não é apenas o exagero sem fundamento que o autor busca; quando o quadro com a imagem do avô de Manfred suspira fantasmagoricamente, não é apenas o sobrenatural por si o objetivo do escritor. A perseguição e a opressão de uma mulher, bem como o suspiro dos antepassados caracterizando um julgamento das ações de Manfred, não são cenas que apenas “confundem os sentimentos”, “encobrem o gênio” e “revelam um gosto baixo e vulgar”. Elas levantam questões que certamente eram pertinentes ao artista e ao seu tempo; a extravagância e o excesso borram os limites impostos pela ideologia de um dado momento.

Seguindo a mesma premissa, não é um mero exagero que o califa Vathek de William Beckford<sup>12</sup> tenha um castelo dedicado aos prazeres dos cinco sentidos e que, em prol da satisfação destes, execute ações diversas que correspondem aos sete pecados capitais. Não teria sido esta a forma que Beckford encontrou para problematizar as novas ambições de seu tempo? Da mesma maneira, Ann Radcliffe<sup>13</sup> não nos ofereceria descrições tão apaixonadas dos castelos de seus vilões e do efeito sublime que causam em suas frágeis heroínas por um mero fascínio pelo excesso. A autora explicita as relações de poder entre homens e mulheres, opressores e oprimidos. Quanto a *The Monk*<sup>14</sup>, tão criticado em sua época pelos exageros e pelo apelo sexual de suas cenas, foi a natureza sórdida de um homem aparentemente virtuoso que o autor quis trazer à tona: por meio do monge soberbo, das cenas de sexo dentro de um convento, do pacto com o diabo, dos arrependimentos sofridos, o autor nos expõe à constatação de que o céu e o inferno convivem igualmente dentro de nós, e que sermos apenas um ou outro requer uma dose perigosa de repressão. No entanto, essa obra, que se apresenta de forma mais extravagante do que outras, não se propôs a

---

<sup>12</sup> *Vathek*, 1787.

<sup>13</sup> *The Mysteries of Udolpho*, 1794; *The Italian*, 1797.

<sup>14</sup> Matthew Lewis, 1796.

ensinar ou pregar o vício e o obscurantismo. Pelo contrário, assim como em outros romances góticos setecentistas, *The Monk* tem uma faceta moralista, como confirma o fato de que todas as mulheres transgressoras retratadas na narrativa são punidas através do sofrimento ou da morte. Se o moralismo foi uma forma de se curvar às normas sociais ou de buscar publicação, não sabemos; o mais importante é a reflexão sobre a natureza humana.

Depois da leitura dos romances góticos setecentistas, foi o estudo de obras teóricas que se dedicaram ao gótico literário que nos ajudou a confrontar os trechos mencionados anteriormente. O autor mais influente neste sentido foi David Punter. Como consta em *The Literature of Terror* (1996), Punter acredita que a vitalidade de um gênero literário provém de seu compromisso em lidar com questões pertinentes à sociedade na qual ele se insere. Partindo dessa premissa, o autor refuta a ideia de que o gótico representou um forma de escape. Ao contrário, o gótico buscou dar voz aos conflitos de seu tempo sem usar a roupagem que autores como Fielding e Richardson haviam utilizado durante a primeira metade do século XVIII. De acordo com Punter, os escritores do gênero gótico sentiram essa necessidade porque entenderam que a forma dos romances realistas não dava conta de certas questões. Além disso, a partir da segunda metade do século XVIII, novos medos apareceram, e coube ao gótico incorporá-los à sua narrativa (Cf. Capítulo três). Punter mostra que, ao não lançarem mão das mesmas convenções literárias presentes na ficção realista, os autores góticos incorporaram elementos de outras tradições, buscando ferramentas em gêneros anteriores e em gêneros considerados inferiores.

A apropriação de outros gêneros literários por parte dos escritores góticos não se deu apenas no nível estilístico, mas atendeu também a uma demanda humana. Punter explica que os primeiros romances góticos buscaram preencher lacunas por meio do uso da fantasia, realizando o que ele denomina como “psicologia negativa”, que se relaciona ao preenchimento de certas vontades por meio de mecanismos que explicitam exatamente o que falta<sup>15</sup>. Nessa perspectiva, é o uso da fantasia que traz à tona as necessidades humanas que devem ser silenciadas. Desta forma, o gótico questionou a decadência de sua sociedade, os avanços da ciência e o significado de ser britânico. Segundo Punter, para cumprir isso, o corpo do gótico seria formado por três tópicos principais: a paranoia (a incerteza do leitor), o barbarismo (o retorno ao passado) e os tabus (as áreas ofensivas à norma). A conjugação desses tópicos — que se encontram repetidas vezes na maioria dos romances do gênero gótico desde o século XVIII até hoje — dão forma à narrativa tipicamente gótica. Com tais argumentos, Punter consegue mostrar que o gênero não é uma forma de escape: “de acordo com

---

<sup>15</sup> PUNTER, 1996, p. 188, v. 1.

tais critérios, eu concludo, o gótico não é um modo de escapismo, nem tende ao exagero sem significado”.<sup>16</sup>

Outro autor que nos influenciou no sentido de constatar que o gótico literário não foi nem é um gênero puramente apelativo foi Fred Botting. Em *Gothic* (1996), o autor concorda com Punter ao dizer que as diversas estratégias presentes no gênero contêm e evocam ansiedades culturais. Desta forma, as narrativas góticas nunca escaparam às preocupações de seu contexto, apesar do forte apelo ao passado e ao excesso. A abundância imaginativa do gênero, a falta de controle pela razão, a não concordância com as convenções setecentistas que buscavam simplicidade, realismo e probabilidade serviram para instigar o apetite pelo maravilhoso. A subversão das morais e dos bons costumes — muito criticada no século XVIII (mesmo que a moral seja restabelecida no final do romance) — serviu o propósito de apontar incertezas nas instituições de poder, nas leis, na sociedade, na família, na sexualidade, nos padrões que dominaram o século XVIII. Sendo assim, muito mais do que um devaneio, o gótico setecentista foi um exame dos limites produzidos pelo seu século.

Ainda dentro do grupo de trabalhos teóricos que nos influenciaram a formar argumentos, as aulas e publicações da orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Conceição Monteiro — importante pesquisadora do gênero gótico no Brasil — tiveram importância fundamental. Monteiro nos ajuda a perceber o gótico como uma resposta ao Iluminismo:

O gótico inglês pode ser caracterizado como um gênero que se rebela contra o ideal estético neoclássico da ordem e da unidade, em favor do resgate da liberdade de imaginação. [O gênero resiste] às restrições impostas à prosa literária no século XVIII, buscando ultrapassar o modelo que então estava se tornando norma, e que desconsiderava, acima de tudo, a imaginação, experiência repudiada pelas correntes hegemônicas do pensamento setecentista.<sup>17</sup>

Finalmente, há um terceiro grupo que influenciou nossa percepção do gótico literário: o grupo composto por obras que se dedicaram ao estudo do conceito de realismo na ficção. Um dos autores que mais contribuiu para uma nova percepção da ideia do realismo dentro do romance foi Erich Auerbach em *Mimesis* (1946). Na análise de *To the Lighthouse*<sup>18</sup>, Auerbach detecta duas características que reformulam a ideia de que o romance retrata a realidade como ela é. A primeira diz respeito às vozes narrativas — isto é, ao ponto de vista de onde a realidade é retratada; a segunda se refere aos momentos da realidade que a autora escolhe abordar. O romance de Woolf, segundo o autor, está repleto de vozes que não podem ser associadas nem aos personagens, nem ao

<sup>16</sup> PUNTER, 1996, p. 181, v. 2.

<sup>17</sup> MONTEIRO, 2004, p. 15.

<sup>18</sup> Virginia Woolf, 1927.

narrador, nem à autora. São vozes que emergem no texto, como impressões fragmentadas e um tanto fantasmagóricas. São como suspiros, sussurros, sugestões. A impressão da realidade nessa narrativa não pertence a uma voz unificada que controla a verdade por completo. Antes, a narrativa do romance apresentava o que Auerbach chamou de “subjetivismo unipessoal”; no romance moderno, porém, o romancista abandona-se à “contingência do real”, deixando que cacos da realidade formem uma impressão da cena, em vez de simplesmente descrever os eventos da trama.<sup>19</sup>

As várias digressões que compõem o fluxo de consciência de Woolf funcionam não como formas de imprimir um realismo absoluto no texto, mas sim de “esquadrinhar uma realidade mais genuína, mais profunda e de fato mais real”, visto que representa a realidade que cada personagem vive.<sup>20</sup> Está implantada aí a ideia de que a realidade é vivida por cada um de nós de forma distinta. É o que a própria Virginia Woolf defende em um ensaio de 1919<sup>21</sup>, no qual a autora explica que os mecanismos de retratar a realidade da geração de escritores que a precede não servem para fazer o exame que ela deseja realizar. Para a autora, o romance tinha de expressar o *caráter* do personagem, e não apenas a sequência de atos que ele realiza ou os detalhes de suas vestimentas. Essa expressão (tanto de sentimentos, quanto de detalhes externos) vai sempre depender do ponto de vista do qual a narrativa parte.<sup>22</sup>

Esse tipo de representação só é possível, segundo Auerbach, porque a teia da narrativa do romance moderno deixa de se prender aos grandes eventos e passa a dar atenção aos pequenos incidentes, aparentemente insignificantes. Cada acaso da vida desencadeia um vaguear dos pensamentos dos personagens, que passa a ser o foco de interesse do romance. Assim, a vida quotidiana — seus pequenos acontecimentos em toda a sua futilidade — deixa de ser material apenas da literatura considerada inferior e passa a figurar com destaque. Esse processo é identificado desde o século XVIII, mas ganha as inovações apontadas por Auerbach a partir de Stendhal<sup>23</sup> e Balzac<sup>24</sup>.

Mikhail Bakhtin<sup>25</sup> busca compreender a maneira como o romance retrata a realidade opondo-o a outros gêneros e analisando suas inovações. No capítulo “Epic and the Novel”, essa oposição acontece entre gênero épico e romance. O autor aponta para o momento histórico em que as línguas deixaram de ser fechadas e passaram a se influenciar mutuamente; na visão de Bakhtin, o

---

<sup>19</sup> AUERBACH, 2007, p. 482-5.

<sup>20</sup> AUERBACH, 2007, p. 487.

<sup>21</sup> “Mr. Bennet and Mrs. Brown”

<sup>22</sup> WOOLF, 2000, p. 749.

<sup>23</sup> *O vermelho e o negro*, 1830.

<sup>24</sup> *Comédia humana*, 1832. AUERBACH, 2007, p. 499-500.

<sup>25</sup> *The Dialogic Imagination*, 1975.

romance teve um papel fundamental como local das transformações linguísticas de então. Essas transformações fizeram com que a configuração do romance, assim como as relações entre as palavras e seus significados, mudasse. Além disso, o romance também trouxe o tempo presente para a narrativa (influenciado por outros gêneros literários, como a sátira menipeia<sup>26</sup>), abandonando o que o autor chama de “passado absoluto” — o passado idealizado, distante e imutável do épico.<sup>27</sup> Ao efetuar essa aproximação, o romance começou a retratar as diferentes possibilidades da vida que o cercava: “a realidade como a encontramos no romance é apenas uma entre várias possíveis realidades; ela não é inevitável, nem arbitrária, e carrega em si outras possibilidades”.<sup>28</sup>

Outro ponto de vista interessante sobre o realismo no romance é fornecido por Marthe Robert.<sup>29</sup> Para a autora, o romance mantém com a realidade relações mais estreitas do que qualquer outra forma de arte, o que lhe permite ora “pintar” o real fielmente, ora “deformá-lo” por completo.<sup>30</sup> Qualquer que seja o caminho que o escritor resolva adotar em sua obra, a verdade nunca vai estar completamente estampada na narrativa, pois passa sempre pela percepção única do escritor. Portanto, o romance que diz querer retratar a realidade fielmente está, de fato, iludindo o leitor, levando-o a acreditar que a teia narrativa representa o evento em si, sem interferências subjetivas. O universo do romance é sempre uma criação, um fingimento, e aí está a chave de sua relação com a realidade: “a verdade do romance não reside em outra coisa senão em um aumento de seu poder de ilusão”.<sup>31</sup> Sendo assim, medir o grau de realidade em um romance é tarefa complicada, pois o distanciamento ou a aproximação da realidade depende do efeito ilusório que o autor deseja criar.

Tendo essas noções em vista, Robert enfatiza que não há como estudar um romance a partir da sua postura em relação à realidade, pois infinitas possibilidades lhe são permitidas. Desta forma, “o romance se distingue de todos os outros gêneros literários, e talvez de todas as outras artes, por sua aptidão não para reproduzir a realidade, como nos acostumamos a pensar, mas para subverter a vida a fim de recriar incessantemente novas condições e redistribuir elementos”.<sup>32</sup>

No período em que o gótico começou a figurar nas páginas dos romances, as ideias de Auerbach, Bakhtin e Robert não existiam. No entanto, hoje podemos utilizar as contribuições dos

---

<sup>26</sup> Menipeia: nome inspirado no grego Mennipus (século III a.C.). A sátira menipeia foi por ele desenvolvida em diversas narrativas em prosa que, se lidas em conjunto, formam um corpo parecido com o de um romance. A influência da sátira menipeia em autores como Sêneca é reconhecida, porém os textos originais se perderam. O trabalho de Bakhtin acerca do romance menciona a sátira menipeia como exemplo de uma visão carnavalesca do mundo.

<sup>27</sup> BAKHTIN, 1998, p. 37.

<sup>28</sup> BAKHTIN, 1998, p. 37.

<sup>29</sup> *Romance das origens, origens do romance*, 1972.

<sup>30</sup> ROBERT, 2007, p. 14.

<sup>31</sup> ROBERT, 2007, p. 18.

<sup>32</sup> ROBERT, 2007, p. 30.

autores para alargar o nosso entendimento da narrativa gótica e caminhar para uma postura em relação ao gênero que não borre o seu valor artístico. Uma releitura da forma de representação que o gótico efetua tendo em mente os conceitos de Auerbach, Bakhtin e Robert (entre outros autores que se dedicaram ao estudo do romance, como Georg Lukács<sup>33</sup> e Antonio Candido<sup>34</sup>), nos sugere que *o efeito de falta do real do gótico é um retrato do real tão fiel e válido quanto o da narrativa realista*, considerando que — de acordo com a ideia que permeia a nossa pesquisa — ambas as narrativas são *propostas* para um entendimento do real.

Estamos caminhando para uma possível definição de uma forma de realismo dentro da literatura gótica, de um “realismo gótico”. Todavia, essa definição não é suficiente para abarcar a complexidade do gênero. Todas as críticas e sugestões que vêm surgindo em nossa pesquisa em relação à maneira como a teoria do romance inglês deu conta do gótico literário parecem apontar para uma necessidade de definir o gótico de forma mais eficaz, mesmo que essa definição seja questionada por autores como Sandra Vasconcelos<sup>35</sup> e Terry Eagleton, que entendem o próprio romance como fugidio à definições. Relendo alguns trabalhos de nossa autoria, fizemos um levantamento das definições que usamos para o gótico: ele é a narrativa que “recuperou uma proximidade com eventos antirracionais”, ou um tipo de ficção que “evocou o que estava sendo suprimido pela cultura do Iluminismo, preenchendo as necessidades silenciosas do público leitor, problematizando as tensões do realismo e do racionalismo, e lidando com tabus e repressões impostos socialmente”, ou ainda uma “possibilidade de transcendência para uma burguesia emergente”.<sup>36</sup> Como podemos ver, a nossa própria delimitação do que o gótico representa nunca passou pelo diálogo entre gótico e realismo. Quando começamos a caminhar para tal distinção, nossas definições nos pareceram insuficientes. Relendo romances ingleses setecentistas, encontramos muito do gótico no realismo e vice-versa. O fato de ambas as narrativas se apoiarem em coincidências — ora terríveis, ora cômicas — que mais tarde são solucionadas é exemplo disso. Ou o fato de encontrarmos protagonistas femininas que evocam sensualidade, como a Clarissa, de Richardson, ou a Matilda, de Lewis. Há também a presença constante de personagens que pontuam o certo e o errado tanto em romances góticos quanto em romances realistas. A descrição de cenários também pode servir de exemplo: em *Tom Jones*, a casa do Sr. Allworthy é descrita de forma não muito diferente da maneira como Ann Radcliffe descreve o castelo de Montoni:

---

<sup>33</sup> *Teoria do romance*, 1974.

<sup>34</sup> *Literatura e sociedade*, 1965.

<sup>35</sup> *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*, 2002.

<sup>36</sup> MELLO, 2005, p. 17-18.

O estilo gótico de arquitetura não seria capaz de produzir algo tão nobre quanto a casa do Sr. Allworthy. Havia um ar de grandeza que poderia encher-lhe de admiração, revelando as belezas da arquitetura grega; e era tão confortável por dentro quanto venerável por fora.<sup>37</sup>

Emily olhou com admiração e melancolia para o castelo, que ela achou ser o de Montoni; apesar de bem iluminado pelo Sol poente, a grandeza gótica de suas formas e suas paredes moldadas em pedras cinzas atribuíram-lhe algo sombrio e sublime.<sup>38</sup>

Apesar do contraste claro entre arquitetura grega e arquitetura gótica nos dois trechos, é curioso notar que ambos os autores se preocuparam em registrar a força de suas construções, e que, fazendo isso, reafirmaram o poder dos homens que as habitam.

O que queremos mostrar é que entre narrativa realista e gótica, algumas características são concomitantes; portanto, usar tais características para alinhar os gêneros é um caminho incerto. O próprio autor Ian Watt indica no prefácio de *A ascensão do romance inglês* (1957) que para trabalhar com a ideia do realismo formal<sup>39</sup> teve de excluir diversos romances de sua análise, focando-se em três autores, dos quais apenas um encaixava-se perfeitamente nos conceitos que pretendia elucidar — o que prova a dificuldade em encontrar obras literárias que sejam puramente isso ou aquilo. Michael McKeon<sup>40</sup> afirma que “mesmo aquelas formas ancestrais e medievais que definem a nossa noção do que o ‘romanesco’ significa podem apresentar traços e algumas características do ‘realismo formal’, como alguns críticos vêm mostrando”.<sup>41</sup> O que nos intriga é que, mesmo sendo um terreno tão incerto, foi exatamente a separação entre o que é ou não literatura realista o pivô de uma postura excludente em relação ao gótico. Intriga-nos também que o gótico tenha sido retratado como gênero que foi contra os desdobramentos literários setecentistas na Inglaterra — “ir contra” no sentido de não ter evoluído junto com o caminhar da literatura da época, e não no sentido de questionar os padrões instaurados até então (o que ele inegavelmente fez). A ideia de “ir contra”, de teimosia e atraso, é a que fica sugerida na ênfase dada ao retorno ao romanesco<sup>42</sup> realizado pelo gótico literário. É necessário que se compreenda que esse retorno não foi um ato de “birra” do gótico, mas sim uma saída artística e ideológica. Para entendermos isso, faz-se necessário que busquemos as motivações contextuais dos autores ingleses setecentistas do gênero gótico.

<sup>37</sup> FIELDING, 1957, p. 12.

<sup>38</sup> RADCLIFFE, 1998, p. 226.

<sup>39</sup> Realismo formal é a denominação de Watt para a estratégica narrativa de *Tom Jones*, *Clarissa* e *Robinson Crusoe* que busca retratar a vida do homem comum e sua linguagem com fidelidade.

<sup>40</sup> *The Origins of the English Novel*, 1987.

<sup>41</sup> McKEON, 1987, p. 3.

<sup>42</sup> Romanesco (*romance*, em inglês): forma literária do final da era medieval e começo da idade moderna europeia. Caracteriza-se pela presença de protagonistas heroicos e narrativas de aventuras e de eventos sobrenaturais.

### 2.3. O século XVIII

Dizer que a Inglaterra passou por um período de turbulência no século XVIII é o que os falantes da língua inglesa chamariam de *understatement* (uma diminuição da intensidade do que de fato ocorreu). A Inglaterra setecentista vivenciou uma convergência excessiva de conflitos dentro e fora de seu território.

Até o final do século XVIII, e desde muito antes dele, a Inglaterra presenciou inúmeros embates entre parlamento e coroa. No século XVII, tais embates geraram guerras civis e golpes de estado atrelados a perseguições religiosas, que também fizeram parte de um extenso período da história inglesa. Em 1714, a incerteza em relação à sucessão do trono após a morte da rainha Anne tomou a Grã-Bretanha. Várias questões relacionadas à religião foram retomadas com força. Aos poucos, o parlamento começou a ter mais controle na Inglaterra do que outras monarquias tinham em qualquer outro país europeu.

A insatisfação do povo começou pelo direito ao voto, negado à maioria da população. Além disso, as más condições nas cidades grandes só foram sanadas no final do século. Assim, a qualidade de vida do homem da cidade permaneceu ruim durante muito tempo. Tal situação foi agravada pela expulsão de diversas famílias das áreas agrícolas por conta dos avanços tecnológicos da agricultura. Um número elevado de pessoas pobres e indignadas se acumulou nos grandes centros. Eram as primeiras consequências negativas da Revolução Industrial, pioneira na Inglaterra. Trabalhadores e empregadores viveram uma constante luta: de um lado reivindicavam-se melhores condições e melhores pagamentos, do outro tentava-se lucrar cada vez mais às custas dos trabalhadores.

Inglaterra e França entraram em luta armada inúmeras vezes durante o século XVIII: de 1743 a 1748 por causa da invasão francesa ao império austríaco; em 1756 por causa de postos de comércio; em 1793 contra Napoleão. Tais embates tiveram consequências internas, visto que a taxa de produtos teve de ser elevada a fim de dar conta dos gastos bélicos. Quando a Revolução Francesa eclodiu (1789), os ingleses temeram que seu povo seguisse o exemplo rebelde do continente e pegasse em armas. O medo foi tal que um pequeno exército foi montado pela Coroa a fim de proteger Londres caso a França invadisse o país. Pode-se dizer que um dos grandes aliados da paz inglesa foi o metodismo, doutrina religiosa liderada por John Wesley, que deu conta de incertezas e medos das camadas mais baixas da época.

Como podemos constatar, a palavra *medo* descreve bem o clima vivido pelo cidadão inglês setecentista. Presenciando mudanças estruturais dentro e fora de seu território, o povo inglês (mas não somente ele) teve de lidar com a instabilidade de seu tempo. Esta instabilidade também fez parte da escrita de então. Como nos mostra Lennard Davis<sup>43</sup>, o termo “romance” (*novel*, em inglês) só passou a ser usado como o conhecemos hoje em meados do século XVIII, quando obras-primas da narrativa inglesa realista já haviam sido publicados, como *Robinson Crusoe*<sup>44</sup>, *Clarissa*, e *Tom Jones*. Foram as próprias inovações e ousadias desses autores que levaram à discussão do que poderia ser chamado de fato ou de ficção. Isso fica explícito, segundo Davis, nas leis de taxação editorial e nas formas de publicação de um texto e de outro: a confusão legislativa decorrente das inúmeras tentativas de dar conta da produção escrita da época fez com que “trabalhos de ficção aparecessem na imprensa alegando ser reais, enquanto trabalhos jornalísticos alegavam ser ficcionais”.<sup>45</sup> Essa distinção era discutida desde antes do século XVIII, mas de 1700 a 1750, segundo Davis, ela foi crucial devido à confusão cultural da época — confusão esta que espelha no âmbito da escrita jornalística e artística as instabilidades do contexto histórico esboçado anteriormente.

O Iluminismo foi mais um ingrediente no contexto fermentado que a Inglaterra viveu no século XVIII. O enfoque dado ao racionalismo e às capacidades do homem permitiu que o individualismo (liberdade pessoal, autoconfiança, privacidade) se tornasse não apenas o resultado da força política e econômica do país, mas também um facilitador, uma condição do progresso iminente. Com a industrialização e a melhoria nos sistemas de circulação, o comércio conquistou um espaço importante na expansão inglesa. A classe social mais afetada por tais mudanças foi a classe média, que não só participou produtivamente da nova dinâmica comercial inglesa, mas também lucrou com a maior oferta de produtos. O individualismo era importante para o comércio; a classe média foi o pivô dessa relação. Como explica Ian Watt, a reorientação do pensamento humano naquela época se referiu à mudança de um foco geral para um foco particular. Uma percepção individual da realidade foi promovida, e o romance inglês setecentista refletiu a ideia da busca pela verdade como uma questão individual. Com isso, as concepções de tempo, lugar e linguagem também sofreram mudanças.<sup>46</sup>

Os autores ingleses do século XVIII buscaram, de formas distintas, dar conta de tantas transições. *Tom Jones* discute a moral social, enquanto *The Monk* mostra a podridão no ambiente

---

<sup>43</sup> “A Social History of Fact and Fiction”, 1986.

<sup>44</sup> Daniel Defoe, 1719.

<sup>45</sup> DAVIS, 1986, p. 134.

<sup>46</sup> Watt dedica-se extensamente à tais mudanças nos romances de Fielding, Richardson e Defoe.

eclesiástico. *Robinson Crusoe* mostra as façanhas e conquistas do empreendimento individual, enquanto *The Mysteries of Udolpho* nos traz a voz frágil e suscetível daqueles que tinham medo. *Uma viagem sentimental*<sup>47</sup> descreve descobertas pessoais por meio da locomoção espacial, enquanto a *graveyard poetry* (*graveyard* significa cemitério) fala sobre a morte, tão próxima de todos, bem ali no esgoto das cidades fétidas. Narrativa realista e narrativa gótica caminharam lado a lado no que tange à representação da Inglaterra setecentista. Todavia, as duas formas eclodiram em momentos diferentes: enquanto o romance realista tomou a primeira metade do século, o gótico literário tem seus maiores representantes na segunda metade — e com força especial na década de 1790. Algumas justificativas podem ser apontadas para tal manifestação.

Em *The Literature of Terror*, David Punter propõe que contradições entre a cultura oficial e o gosto real do povo começaram a aparecer no terceiro quarto do século XVIII, o que ocasionou uma inclinação para romances nos modelos do romanesco. A cultura oficial era a do racionalismo e a do progresso industrial, como já vimos; no entanto, tal cultura existiu em detrimento da experiência de certas paixões. Na visão de Punter, o medo foi tanto raiz quanto resultado dessa tentativa de colocar as imprevisibilidades humanas dentro de um controle racional. A onda do sentimentalismo que tomou as produções literárias na Inglaterra na segunda metade do século foi uma resposta na qual a razão se viu esmagada pelo sentimento e pela paixão. É curioso notar que tal onda também se manifestou na vida cotidiana do povo, pois demonstrar emoções passou a ser sinal de bons costumes e refinamento.

Punter nos mostra ainda que o sentimentalismo também dialogou com o Augustanismo. É preciso entender essa corrente de pensamento a fim de situarmos o sentimentalismo e o gótico. Como nos conta Punter, os Augustinos achavam que seu contexto era análogo ao do império romano porque eles também se encontravam entre uma era de ouro no passado e uma possível era de barbarismo no futuro. Era preciso manter a barbárie à distância; cabia aos artistas a manutenção da cultura. A razão e o controle eram os únicos meios de evitar a morte da civilização (e foi exatamente a morte o tema principal dos trabalhos dos *graveyard poets*).

O cenário que Punter apresenta é um filme no qual uma ação racional tem uma reação antirracional: o Iluminismo e o Augustanismo tiveram o sentimentalismo e a *graveyard poetry* questionando-os, desestabilizando-os. É assim que Punter explica a retomada do tempo passado na literatura inglesa setecentista. O gótico é o ápice de tal movimento. Após a retomada dos estudos de

---

<sup>47</sup> Laurence Sterne, 1768.

Longinus<sup>48</sup> sobre o sublime por parte de Edmund Burke<sup>49</sup>, o medo e a literatura ganharam ainda mais um instrumento.

Fred Botting complementa as ideias de Punter afirmando que a década da Revolução Francesa foi a mais popular para o gótico — fato que capitula a relação entre literatura e medo. Botting fala ainda sobre a questão da arquitetura gótica: o interesse setecentista pelas catedrais e pelos castelos do estilo gótico se insere na retomada ao passado que Punter menciona. Para Botting, a arquitetura na teia dos romances góticos marcou a separação espacial e temporal entre os valores do passado e os que estavam se estabelecendo no século XVIII. Os castelos de Ann Radcliffe e de Horace Walpole são exemplos disso.

Em *Na aurora da modernidade* (2004), Conceição Monteiro explica a busca pelo passado como uma forma de “neutralizar as rupturas determinadas por mudanças excessivamente aceleradas, preservando assim a continuidade”.<sup>50</sup> Para a autora, o gótico realiza essa neutralização na medida em que funciona como espelho de romances do passado, dialogando com textos anteriores de forma paródica, pois foge da cópia e insere seu exame contextual. A grande marca do gótico reside exatamente no paradoxo que assim se instaura: o gótico recicla tradições a fim de se sintonizar com o novo.

O que esse mergulho na história inglesa e na teoria do gótico literário nos mostra é que os diversos acontecimentos na Inglaterra setecentista justificam o fato de alguns romancistas do século XVIII terem optado por outras leituras da realidade e pela valorização de certos aspectos que vinham sendo camuflados pelo ideal iluminista. A sobriedade da narrativa realista foi suplantada no gótico literário pelo que William Beckford chama de “névoa”:

Dirigindo-se ao leitor de forma espantosamente direta, Beckford anuncia nas primeiras linhas de *Dreams* que vai descrever suas viagens através de uma névoa que paira sobre seus olhos, diferenciando-se de forma debochada de escritores mais antigos que relataram viagens mantendo o realismo mundano.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Professor grego de retórica e crítica literária. Viveu possivelmente no século III a.C. O tratado *Sobre o sublime* é atribuído a ele, mas há controvérsias.

<sup>49</sup> *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1756.

<sup>50</sup> MONTEIRO, 2004, p. 15.

<sup>51</sup> JACK, 1995, p. xxvii.

## 2.4. Polifonia

Poderíamos argumentar que alguns trabalhos de teoria do romance inglês excluem ou interpretam mal o gótico por terem sido publicados antes de obras que nos ajudam a perceber o gótico de outra forma — como as obras de Auerbach e Bakhtin. Contudo, tanto Ian Watt quanto Frank Raymond Leavis<sup>52</sup> publicaram seus trabalhos mais importantes acerca do romance inglês depois de *Mimesis*. Eagleton lançou *A teoria do romance* já no século XXI, em 2004, e Michael McKeon publicou *The Origins of the English Novel* em 1987. Isso significa que o argumento que utilizamos anteriormente para justificar uma nova posição em relação à escrita gótica já estava disponível quando os trabalhos mencionados acima foram publicados. As motivações históricas para o surgimento do gótico literário também eram de conhecimento geral na época dessas publicações. É importante perceber a postura de autores célebres em face ao gótico para assim apontar a trajetória do gênero dentro da teoria do romance e sugerir um questionamento pertinente: o que motiva um autor a privilegiar o discurso realista em um estudo que pretende abarcar um século de literatura? A instituição do cânone literário ocidental cria seus abjetos, e o gótico é um deles. Nosso interesse não é propor uma inversão de papéis, mas um reposicionamento da nossa leitura, de modo que diversas possibilidades de representações da realidade sejam conhecidas — para que outras vozes possam ser ouvidas.

---

<sup>52</sup> *The Great Tradition*, 1948.

## 2.5. Fim de século

Algum tempo foi necessário para que pesquisadores da literatura formassem um cânone paralelo: o cânone da teoria sobre o romance gótico. Identificamos a década de 1990 como marco dessa tendência contemporânea devido às publicações seminais de David Punter e de Fred Botting. Antes deles, em 1989, Gary Kelly já havia publicado *English Fiction of the Romantic Period*, no qual a literatura gótica é compreendida em diálogo com a estética romântica. Kelly mostra uma postura nova em relação ao gótico, pois o autor não retrata o gênero como um mero retorno teimoso ao passado, mas sim como parte de uma leitura da realidade que, mais tarde, vai compor o cerne do movimento romântico na Inglaterra. Além das publicações de Kelly, Punter e Botting, Anne Williams publicou *Art of Darkness: A Poetic of Gothic* em 1995, o mesmo ano em que Maggie Kilgour lançou *The Rise of the Gothic Novel*. O que pode justificar o número de trabalhos teóricos sobre o gótico — além de motivos subjetivos de cada autor, como suas leituras e sua formação — é o momento histórico das publicações. Não por acaso, a década de efervescência do gótico literário em seu século de nascimento foi a década de 1790. No século seguinte, costumamos dizer que o gótico sofreu um declínio para depois se reafirmar exatamente nas últimas décadas do século, com *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*<sup>53</sup>, *Dracula*<sup>54</sup>, e os romances de sensação de Mary Elizabeth Braddon, por exemplo, que escreveu de 1860 até os primeiros anos da década de 1910.<sup>55</sup>

No século XX, a teoria do romance teve publicações muito importantes na década de 1990, como mostramos anteriormente. Na literatura, Stephen King<sup>56</sup>, Ann Rice<sup>57</sup> e Clive Barker<sup>58</sup>, três grandes artistas do terror, tiveram seus maiores sucessos publicados no final do século — nas décadas de 1980 e 1990 com mais força. A literatura chamada de pós-colonial também mostrou o gótico a serviço de questões relacionadas à identidade do sujeito migrante com trabalhos muito representativos, como os de Joan Riley<sup>59</sup>, Salman Rushdie<sup>60</sup> e Bharati Mukherjee<sup>61</sup>. No cinema, os exemplos situados no final do século são inúmeros. Concluimos que no século XX, assim como nos

<sup>53</sup> Robert Louis Stevenson, 1886.

<sup>54</sup> Bram Stoker, 1897.

<sup>55</sup> A ideia de um declínio do gótico nos dois primeiros terços do século XIX fica fragilizada com as publicações de *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818), *Melmoth the Wanderer* (Charles Maturin, 1820), *Jane Eyre* (Charlotte Brontë, 1847) e *Wuthering Heights* (Emily Brontë, 1847). Todavia, é inegável que o fim do século trouxe uma explosão gótica. Voltaremos a este tema no próximo capítulo, na análise histórica do século XIX (cf. 3.3).

<sup>56</sup> *The Shining*, 1977; *Cujo*, 1981; *The Green Mile*, 1997.

<sup>57</sup> *The Queen of the Damned*, 1988.

<sup>58</sup> *Books of Blood*, 1988.

<sup>59</sup> *The Unbelonging*, 1985.

<sup>60</sup> *Shame*, 1989.

<sup>61</sup> *Jasmine*, 1989.

séculos anteriores, o ressurgimento vital do gótico aconteceu nas décadas finais de cada século, fato relevante para o estudo da literatura, visto que nos apresenta uma dinâmica estética que dá voz aos medos e expectativas inerentes à passagem de um século para o outro.

A proposta que queremos registrar é a de que o gótico seja entendido de forma dialógica em futuros trabalhos sobre o nascimento do romance inglês, e não mais como um Outro que parece teimar cegamente contra um movimento progressivo da literatura. Que seu corpo abjeto e não normativo seja mantido, mas que seja visto em seu real valor. Essa releitura do gótico é benéfica na medida em que abre novas possibilidades para o entendimento do romance, do realismo na ficção e da própria arte. As proposições, afirmações e exemplos aqui descritos pretendem fermentar novas possibilidades e discussões.

## 2.6. De definição à compreensão

Voltemos à questão da definição do gótico. Dissemos anteriormente que definir o gênero usando determinadas características é problemático porque elas também se encontram em obras ditas realistas. Portanto, vamos nos distanciar de uma definição e buscar a *compreensão*. Sendo assim, cabe perguntar de que maneira o gótico literário realiza o exame das paixões, repressões e opressões humanas. Se o gênero apresenta características que também encontramos no realismo, então o que o difere? Com que instrumentos e em que locais o gênero percorre as manifestações daquilo que a racionalidade não pode explicar? A suposição que será apresentada e averiguada no próximo capítulo é a de que o gênero se diferencia por girar em torno da ideia de *falta*.

### 3. REPENSANDO O GÓTICO LITERÁRIO: UM NOVO CAMINHO

#### 3.1. As três partes do capítulo

Ao sugerir que a *compreensão* do gótico literário deva preceder sua definição, faz-se necessário um exame detalhado do gênero, exame que se apresenta neste capítulo. Nosso estudo baseia-se em três vertentes: a estética, a histórica e a temática, apresentadas nessa ordem. Não é possível entendermos um gênero de mais de três séculos de vida de forma completa sem antes compreendermos sua história, seu percurso, suas estratégias, seus personagens e seus enredos recorrentes, simbolismos, transformações — enfim, não há como definirmos o gótico sem termos uma visão aprofundada de seu corpo. Alguns trabalhos acerca do romance inglês silenciaram a voz do gótico; outros tentaram traçar paralelos entre o gótico e a narrativa realista sem refletir sobre o gênero com mais afinco, o que gerou definições inexatas e conclusões discutíveis. Como vimos no capítulo anterior, algumas das características que compõem a narrativa gótica se encontram na narrativa realista; portanto, usar apenas tais características para alinhar um gênero ou outro é um caminho incerto. Neste capítulo, vamos apresentar um estudo mais abrangente e completo do gótico literário.

Nossa metodologia visa, primordialmente, a releitura dos conceitos que discutimos na dissertação de mestrado. O leitor vai perceber que a revisão da nossa antiga pesquisa é um trabalho constante neste capítulo. Além disso, buscamos realizar um grande apanhado de publicações sobre o gótico em diversas épocas. A seleção de obras privilegiou os argumentos dos autores e a importância de seus trabalhos para o estudo do gótico. Para tratarmos da estética, contamos com os trabalhos de Punter, Botting, Burke, Todorov, Freud e Jackson. O estudo do contexto histórico no qual o gótico se insere conta com Rees, Monteiro, Day, Becker e Davenport-Hines. Falaremos também sobre o romance de sensação do final do século XIX e sobre interseções entre literatura gótica e literatura contemporânea. No estudo sobre as temáticas góticas, destacamos uma análise do corpo que conta com o apoio teórico de Bordo, Beauvoir, Moi, Cixous, Clement e Irigaray, entre outras.

### 3.2. Estética do gótico

A ideia de estética que temos em mente é a de um grupo de elementos que formam a identificação visual do gótico por meio do texto. Em outras palavras, estamos nos referindo aos elementos textuais que transmitem as imagens e sensações que podem ser conectadas ao gótico literário. No gótico do século XVIII, tais elementos eram bem mais fáceis de ser identificados porque se repetiam de forma estável nos diversos romances da época. Com o passar do tempo, no entanto, a narrativa gótica sofreu adaptações e passou a estar presente em formas narrativas bem mais diversas e menos óbvias, adquirindo, assim, nuances nunca antes vistas. Mesmo assim, existem estratégias narrativas que são responsáveis pela estética do gótico literário no século XVIII e que persistem até hoje. Na dissertação de mestrado, bem como em inúmeros trabalhos publicados por nós acerca do gótico literário, tais estratégias já se encontram enumeradas e descritas teoricamente. Na dissertação, chamamos o estranho e o abjeto, o passado, o sublime, o excesso, o terror e o horror e a transgressão de “agentes do gótico”.<sup>62</sup> No entanto, visto que nos propomos a uma releitura e a um aprimoramento de pesquisas passadas, vamos realizar o estudo da estética do gótico por meio de outros componentes que julgamos ser os mais centrais ao gótico literário. Deixamos de considerar o passado e a transgressão como componentes narrativos que formam a *estética* do gótico. Esses dois itens pertencem ao grupo do *enredo* gótico (ou da temática). Contudo, não é a mera inserção desses componentes que formam a narrativa gótica: a *forma* como o enredo é desenvolvido diferencia-se de outras formas e caracteriza o gênero. Por exemplo, não é apenas a presença constante do passado que forma o enredo gótico, mas sim o passado que assombra — o passado que resgata o que foi reprimido e que devia permanecer adormecido. Em outras palavras, é o passado atrelado ao conceito de estranho de Sigmund Freud (como veremos adiante) que confere ao retorno das memórias o tom gótico; é o horror causado pelo corpo estranho — o corpo que repele, que foge das normas — e o horror do retorno de mistérios do passado que vão fermentar a narrativa gótica.

Da mesma forma, a transgressão é uma escolha de enredo que não necessariamente tem cunho gótico, a não ser que venha acompanhada de um dose de excesso. Nem toda transgressão vai suscitar o medo, mesmo que todas elas explicitem limites. Não nos parece razoável afirmar, por

---

<sup>62</sup> MELLO, 2005, p. 31.

exemplo, que as transgressões que as heroínas de Jane Austen<sup>63</sup> realizam sejam consideradas de cunho gótico. As transgressões das heroínas de Angela Carter<sup>64</sup>, por outro lado, tangem o gótico com mais firmeza, pois envolvem a suspensão de explicações racionais e provocam o grotesco, visto que desestabilizam o chão firme das normas sociais. Além disso, a transgressão não é propriedade exclusiva do gótico, porém o gótico pressupõe a transgressão dos limites da racionalidade.

Por outro lado, existe um grupo de estratégias narrativas (e, agora sim, não apenas escolhas de enredo) que pressupõe o gótico; o gênero está presente onde encontramos tais estratégias, estejam elas isoladas ou em conjunto. Tais estratégias são o terror, o horror, o sublime, o estranho, o abjeto, o maravilhoso, o fantástico e o grotesco. Essa lista pode receber outros componentes, mas vamos nos ater aos apresentados por dois motivos: 1) eles são muito frequentes nas narrativas góticas, e 2) outras estratégias são desdobramentos ou parte delas.

Quando estudamos um gênero por muito tempo e repetidas vezes, acabamos nos esquecendo que certos conceitos apresentam definições populares. O terror e o horror, por exemplo, são termos que qualquer pessoa pode se aventurar a definir de acordo com sua vivência de tais sentimentos. Pedi para que alguns alunos com os quais tive mais contato na Universidade de Winnipeg, no Canadá, definissem terror e horror. A maioria dos alunos tentou fazer a distinção entre ambos (apenas uma aluna disse não ver diferença), e alguns alunos relacionaram o terror a algo mais superficial e o horror ao sobrenatural. Todavia, a grande maioria dos alunos usou as palavras medo e susto como consequências do terror e do horror, ou evocaram o medo do escuro, a sensação de incerteza e as imagens sangrentas de uma matança. Em geral, terror e horror são termos usados igualmente como adjetivos para qualificar certo tipo de medo: aquele que não nos deixa dormir à noite por causa da sensação de desamparo e perigo. É o mesmo medo das heroínas de Ann Radcliffe — autora que se empenhou em fazer a distinção exata entre terror e horror. Como Fred Botting explica, Radcliffe entendia que o terror atrai e o horror repele.<sup>65</sup> Na verdade, não é um exagero dizer que os movimentos de atração e de repulsa encontram-se nas nossas vidas em esferas diferentes. Os exemplos literários de personagens que atraem e repelem podem ser tantos — entre vampiros, prostitutas, aberrações, monstros — que não cabe começar uma lista. Cada leitor pode fazer a sua própria enumeração. No entanto, a forma como a narrativa gótica explora o movimento de expansão ao encontro de algo que fascina e o de recolhimento em face de algo que amedronta

---

<sup>63</sup> A não ser em *Northanger Abbey* (1814), romance com forte influência do gótico literário.

<sup>64</sup> *Wise Children* (1991), *Nights at the Circus* (1993).

<sup>65</sup> BOTTING, 1996, p. 10.

vai além das explicações populares: como Botting explicita em *Limits of Horror* (2008), é a *sensação de falta* que nos faz buscar o outro em um movimento excitante e perigoso de expansão (terror), e é a *constatação da falta* que nos faz recolher e negar qualquer imagem externa como ameaça à nossa integridade (horror):

O horror, desconcertantemente sem objeto, reside nos *gaps* que a narrativa não consegue preencher, nos espaços vazios, no escuro exterior, perpassando a narrativa onde a forma fantasmagórica de uma realidade simbolizada é desvendada. O horror toma a forma sem forma de um 'buraco negro', instigando emoções que procuram em vão por um referente.<sup>66</sup>

No trabalho de Botting citado acima, o autor recicla e atualiza os conceitos mais básicos do gótico literário. Ao rever o terror e o horror, o autor traz ingredientes da contemporaneidade à discussão, como a hiper-realidade e a tecnologia. Mesmo com questões tão novas, a ideia da falta como mecanismo que instiga a expansão e a reclusão do eu ainda persiste: “o horror, ou suas manifestações irracionais e inúteis, é parte importante do mundo da hiper-realidade; ele desvenda algo horrível em seu centro, algo ausente, não apresentável, um buraco ou vazio”.<sup>67</sup>

O sublime também se refere ao sentimento de falta. Mais uma vez, a noção que fontes populares têm do sublime diverge das definições mais exatas do termo para o pesquisador do gótico. Segundo o dicionário Michaelis online<sup>68</sup>, o sublime é aquilo que é dotado de uma elevação excepcional, de uma perfeição intelectual, de sentimentos elevados, algo nobre, extraordinário, grandioso. No que tange à arte, chama-se de sublime o estilo nobre de produções literárias e artísticas de relevo, a expressão da perfeição estética, o mais alto grau de beleza, o que não é vulgar. É curioso que a ideia de altura e elevação permeie os sinônimos e explicações populares do termo. Essa característica nos faz lembrar de Ann Radcliffe e o sentimento de exaltação que suas heroínas demonstram quando se deparam com construções ou paisagens naturais que apresentam exatamente a característica de serem altas ou grandes.

A conexão que a definição do dicionário faz entre sublime e estética nos remete aos estudos de Edmund Burke, que, retomando Longinus, descreveu o sublime e o belo no século XVIII. A influência de seu trabalho<sup>69</sup> é mencionada na grande maioria dos textos teóricos acerca do gótico literário que compõem as referências desta tese; o autor é mencionado com mais frequência do que Kant<sup>70</sup> e Schopenhauer<sup>71</sup>, filósofos que também desenvolveram estudos célebres sobre o sublime. O

<sup>66</sup> BOTTING, 2008, p. 165.

<sup>67</sup> BOTTING, 2008, p. 170.

<sup>68</sup> www.michaelis.com

<sup>69</sup> cf. Nota 47.

<sup>70</sup> *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, 1764.

que Burke caracteriza como sublime é a cena ou o evento que “antecipa a razão e nos alarma com uma força irresistível”<sup>72</sup>. Dentre as paixões que o sublime pode suscitar, Burke diz que o terror é a mais forte, visto que é “o princípio fundamental do sublime”.<sup>73</sup> Márcio Seligman-Silva<sup>74</sup> retoma a ideia de Burke e a aprofunda, conectando o sublime à ideia de falta. “O sublime”, diz o autor, “é uma manifestação do real como princípio de morte que nos abala de tal modo que perdemos a capacidade de criar conceitos”.<sup>75</sup> Em outras palavras, ao contrário do belo, que é ativado por representações, o sublime é ativado pelo medo da morte. Sendo assim, o sublime torna-se uma manifestação, ou uma prova, de que a morte existe de fato no nosso cotidiano, no mundo real. O sublime, portanto, reside no espaço da falta, do vazio, nessa promessa de morte.<sup>76</sup>

É interessante notarmos que o sublime geralmente vem acompanhado pelo que Seligman-Silva chamou de uma perda da “capacidade de criar conceitos”. A manifestação mais clara disso é a impossibilidade da fala apresentada por alguns personagens durante a experiência do sublime. No artigo “O insólito e as palavras na literatura gótica” (2008), mostramos o caminho de degradação de Ambrosio, protagonista de *The Monk*, através da perda da eloquência:

Assim que Ambrosio perde as rédeas da virtude, ele também perde a força de seu discurso. Quando Rosario, seu fiel aprendiz, revela ser Matilda, ele fica “estupefato, acanhado, e irresoluto, incapaz de pronunciar sequer uma sílaba” (LEWIS, 1998, p. 55). Quando a mãe de Antonia o flagra no quarto de sua filha, prestes a estuprá-la, “ele não consegue produzir mais que frases quebradas e desculpas contraditórias” (LEWIS, 1998, p. 261). Quando é capturado após assassinar a mesma Antonia, “o abade não faz esforço para se defender, preservando silêncio total” (LEWIS, 1998, p. 336). E ao encontrar o demônio, já nas páginas finais do livro, ele perde por completo o que no início da trama é o símbolo de seu poder: “seu terror era tal que aniquilou suas faculdades mentais. [...] Aterrorizado com a aparição tão distinta do que havia imaginado, Ambrosio manteve-se olhando para a besta, desprovido do poder de fala” (LEWIS, 1998, p. 364; 369).<sup>77</sup>

A falta e o desejo pelo que falta também permeiam os dois próximos conceitos que nos interessam: o estranho e o abjeto. No conhecido ensaio “O estranho”, de 1919, Sigmund Freud — inspirado em “Sobre a psicologia do estranho” (1906), de Ernst Jentsch — explica que reprimimos certas manifestações e certos desejos quando estamos nos primeiros estágios da vida como uma forma de nos adequarmos ao mundo. Todavia, se mais tarde nos deparamos com aquilo que foi suprimido no passado, a nossa estabilidade é abalada, pois o objeto que nos perturba é fonte de desestabilização não apenas por ser estranho, mas também por ter sido familiar. O retorno do que reprimimos é um processo que causa terror e horror ao mesmo tempo: ele nos repele porque é

<sup>71</sup> *The World as Will and Representation*, 1818.

<sup>72</sup> BURKE, 1995, p. 329.

<sup>73</sup> BURKE, 1995, p. 329.

<sup>74</sup> *O local da diferença*, 2005.

<sup>75</sup> SELIGMAN-SILVA, 2005, p. 34.

<sup>76</sup> SELIGMAN-SILVA, 2005, p. 34.

<sup>77</sup> MELLO, 2008, p. 34.

estranho, mas nos atrai porque traz a memória de algo que foi perdido, de uma falta causada por uma repressão.

Seligman-Silva também fala sobre o estranho. O autor o compara ao sublime no que tange à noção de falta, mas distingue ambos em relação aos seus limites: a ausência de limite do sublime está no nível espiritual, enquanto a ausência no campo do estranho está no nível do corpo, da matéria.<sup>78</sup> Por habitarem um lugar limítrofe, ambos apresentam o fim do discurso como outra característica em comum: o personagem perde a fala e só consegue se comunicar por meio de gestos quando passa por uma experiência sublime ou quando se depara com o abjeto. Já mencionamos um exemplo acima com *The Monk*.

Da ideia de estranheza passamos à ideia de abjeção. O abjeto reside fora das fronteiras do que é considerado aceitável e civilizado. O abjeto é mais do que o estranho ou o não familiar pois é uma ameaça à estabilidade das normas. Como Julia Kristeva explica em *Powers of Horror* (1982), quando nos deparamos com o abjeto, ao mesmo tempo em que o repelimos, nós o desejamos visto que é por meio do corpo abjeto que temos a visualização ou a experiência daquilo que nos foi negado. Kristeva chama tal processo de *jouissance* (o gozo); na verdade, a autora afirma que “é o gozo, e somente ele, que leva o abjeto a ser o que é”.<sup>79</sup> Seligman-Silva acrescenta ao conceito de Kristeva dizendo que “o abjeto e suas manifestações nas artes do nosso século [têm] a função de violentar os limites — os tabus”, explicitando, assim, aquilo que nos falta.<sup>80</sup> Segundo o autor, a arte contemporânea atua no sentido de representar o abjeto, dando-lhe possíveis formas e tentando decodificá-lo.

A ideia da abjeção relaciona-se intimamente com o tabu — como a citação de Seligman-Silva acima sugere. O trabalho mais consagrado acerca do tabu é o de Freud<sup>81</sup>, no qual o autor objetiva traçar um paralelo entre o tabu e a neurose obsessiva — ou fobia do toque. A neurose obsessiva é caracterizada principalmente pela incapacidade que o paciente demonstra em tocar em determinadas coisas. Na avaliação de Freud, isso ocorre porque o paciente sente que tocar significa contaminar-se; o contato com alguns objetos e pessoas proibidos (e, nos casos mais avançados, até mesmo o mero olhar ou uma simples menção), mancharia o paciente, revestindo-o exatamente das qualidades negativas que caracterizam tais objetos e pessoas. Avaliando as reações ao tabu (tanto em tribos aborígenes quanto em povos modernos), Freud encontrou as mesmas características da neurose obsessiva.

---

<sup>78</sup> SELIGMAN-SILVA, 2005, p. 40.

<sup>79</sup> KRISTEVA, 1982, p. 9.

<sup>80</sup> SELIGMAN-SILVA, 2005, p. 40.

<sup>81</sup> *Totem e Tabu*, 1913.

A grande inovação do estudo de Freud é o questionamento da ideia de que o tabu seria relacionado ao medo do demoníaco — como Wilhelm Wudnt já havia pressuposto, segundo nos conta Freud. Considerando que o paralelo entre neurose obsessiva e tabu desvenda processos semelhantes, Freud conclui que, assim como na neurose obsessiva, o tabu relaciona-se a um desejo reprimido, o de tocar os órgãos genitais. Assim que o movimento do toque íntimo é reprimido na infância, o toque passa então a ser fonte de medo, ao mesmo tempo em que também é uma vontade primária do indivíduo. Sendo assim, o tabu está ligado aos desejos mais genuínos do ser humano: aquilo que se evita através do tabu é uma vontade quase inata. As mais antigas proibições do tabu são matar o animal totêmico e cometer incesto; portanto, esses dois atos podem ser considerados “os mais antigos e poderosos desejos humanos”.<sup>82</sup>

Entender tabus significa não apenas entender suas regras, mas também perceber que seu cerne é a *ambivalência*: o proibido é o desejado. O tabu é visto por Freud como consequência dessa ambivalência.<sup>83</sup> Tal contradição também se observa em relação aos que quebram o tabu, pois aquele que passa dos limites impostos pelos tabus *torna-se* um tabu — não apenas porque o ato ou objeto proibido “contamina”, mas porque o ato transgressor da pessoa que desafia um tabu representa uma tentação, um convite à transgressão para os que seguem as regras. Quem quebra o tabu peca porque se torna herói de uma liberdade proibida. É o mesmo movimento de atração e repulsa que encontramos no cerne dos conceitos de sublime, estranho, abjeção, e também nas ideias de horror e terror. O gótico literário, portanto, baseia-se em grande parte na ambivalência que caracteriza tais conceitos.

Passemos aos dois próximos componentes da estética do gótico: o fantástico e o maravilhoso. Tzvetan Todorov<sup>84</sup>, um dos pesquisadores mais influentes do gênero fantástico, entende o estranho como um resultado do fantástico. O gênero fantástico, para o autor, acontece quando algum componente em um cenário familiar causa incerteza. Sendo assim, “o fantástico é a hesitação vivida por um indivíduo que conhece apenas as leis da natureza ao se deparar com um evento sobrenatural”.<sup>85</sup> O fantástico é a hesitação, isto é, a dúvida, a *falta* de uma explicação plausível. Se o enredo da obra ficcional se encarregar de explicar o evento duvidoso mantendo as leis da racionalidade intactas, então o romance encaminha-se para o estranho; por outro lado, se as explicações infringem as leis da natureza, então a obra passa a pertencer ao gênero maravilhoso. Todorov ainda mostra nuances entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho focando detalhes da

---

<sup>82</sup> FREUD, 2005, p. 41.

<sup>83</sup> FREUD, 2005, p. 75.

<sup>84</sup> *The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre*, 1970.

<sup>85</sup> TODOROV, 1975, p. 25.

estrutura narrativa de uma obra ficcional. O que Rosemary Jackson<sup>86</sup> critica nas ideias de Todorov é o uso do estranho como um gênero, e não apenas como uma estratégia. Para a autora, o fantástico deveria estar situado entre o maravilhoso e o mimético. Jackson concorda que a hesitação é um fator crucial para o fantástico, bem como sua conexão com eventos reais, mas aprofunda-se no caráter subversivo do fantástico: através da inserção de novas possibilidades dentro do real, tal estratégia questiona noções fundamentais e problematiza o mundo racional, sua visão e sua linguagem.<sup>87</sup>

Tanto Todorov quanto Jackson referem-se ao fantástico e ao maravilhoso como gêneros literários, o que nos parece razoável. No entanto, como já foi mencionado, dentro da nossa pesquisa o fantástico e o maravilhoso não se desassociaam do gênero gótico, que seria, ele sim, o gênero literário que abarca os componentes que estamos enumerando. Talvez possamos dizer que o fantástico e o maravilhoso são uma espécie de subgênero do gótico, mas isso só cria mais uma nomenclatura a ser discutida. O mais importante aqui é delinear os quais aspectos da literatura podem ser considerados góticos ou não — e o desafio às normas desempenhado pelo fantástico e pelo maravilhoso certamente se encaixa nesse contexto.

Por fim, o grotesco — efeito estético que acontece quando a narrativa nos apresenta algo ou alguém distorcido por suas dimensões exageradas ou pela junção de elementos que não deveriam estar unidos. Como Punter e Byron explicam, “o grotesco, em geral, viola as leis da natureza; em termos visuais, é um mundo no qual as classificações se quebram, resultando em uma tensão incoerente entre o ridículo e o tenebroso”.<sup>88</sup> A literatura infantil nos fornece inúmeros exemplos do grotesco: o gigante de *João e o pé de feijão*<sup>89</sup>, as aranhas desproporcionais que comem anões em *The Hobbit*<sup>90</sup>, e a fera de *A bela e a fera*<sup>91</sup>. Sophie Fevvers, a protagonista de *Nights at the Circus*<sup>92</sup> é outro exemplo, pois a personagem é uma mistura de mulher e pássaro — além de ser mais alta do que o comum para uma mulher. Joan Foster e sua tia Lou, personagens de *Lady Oracle*, são grotescas porque são obesas. O mecanismo que o grotesco emprega é o uso do excesso a fim de causar o terror e o horror. Por meio do grotesco, uma única figura pode suscitar reações pelo simples fato de apresentar contradições, por *faltar* com a lógica — o que vai ao encontro do movimento de questionamento que o gótico realiza em relação ao pensamento iluminista.

<sup>86</sup> *Fantasy: the Literature of Subversion*, 1981.

<sup>87</sup> JACKSON, 2000, p. 30.

<sup>88</sup> PUNTER; BYRON, 2004, p. 183.

<sup>89</sup> Conto infantil de Benjamin Tabart, publicado em 1807, popularizado pela versão de Joseph Jacobs, de 1890.

<sup>90</sup> J.R.R. Tolkien, 1937.

<sup>91</sup> Conto infantil francês (*La Belle et la Bête*), cuja primeira versão foi publicada por Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve em 1740 e popularizada por Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont em 1756.

<sup>92</sup> Angela Carter, 1984.

Não é por acaso que temos relacionado os conceitos acima à ideia de falta. Mesmo que vários trabalhos teóricos sobre o gótico literário não façam a conexão explícita entre o gênero e a falta, encontramos tal ideia em diversos trabalhos. Como já vimos, Fred Botting também fala sobre a falta quando menciona o horror; o autor retoma tal ideia ao discutir a figura do pai. Segundo Botting, o gótico literário é comprometido com a função do pai e retrata a crise de sua legitimização e de sua autoridade; “mais precisamente, a ficção gótica pode ser definida como uma transgressão da metáfora paterna”.<sup>93</sup> No entanto, Botting argumenta que o pai não exerce mais a sua força como antes — é por isso que o autor intitula um de seus capítulos “O pai está morto”. Esse pai que morreu representa a grande falta à qual Botting se retrata em seu trabalho. O autor propõe, no entanto, um porém: o que soa como uma promessa de libertação (o pai “morto” significaria o fim de inúmeras amarras paternalistas) é, na verdade, apenas uma menção ao homem enquanto figura opressora, pois “mesmo que o pai já esteja morto, o princípio paterno [...] vive em seus inúmeros efeitos: o poder da figura persiste mesmo que a pessoa que a incorporou um dia tenha partido”.<sup>94</sup> Sendo assim, a metáfora do pai, a mão do patriarcado, persiste mesmo que através de figuras femininas, visto que a ausência da metáfora paterna, a falta do pai, abre um vácuo terrível demais para ser sustentado, evocando fantasmas, monstros e vazios.<sup>95</sup> Botting nos apresenta uma transformação da figura do pai, mas tal transformação não pressupõe o fim do poder do patriarcado. Uma das contribuições mais relevantes do trabalho de Botting é exatamente a proposição de que a figura do pai encontra-se abalada e o exame das consequências de tal fato na estética gótica contemporânea.

Em resposta a algumas indagações que levantamos no capítulo anterior, acreditamos que a exposição do sentimento de falta seja uma importante peculiaridade da estética gótica em comparação com outras formas narrativas. Como já afirmamos, algumas características góticas e realistas encontram-se confundidas nas obras de ambos os gêneros. No entanto, o trabalho em torno da falta é um grande destaque do gótico. Podemos também afirmar que o uso do excesso diferencia a narrativa gótica; todavia, até o excesso é relacionado à falta, pois exagera-se em algumas medidas para que um vácuo seja preenchido. Esse preceito encontra-se metaforizado no ato de comer excessivamente — é uma ideia à qual voltaremos no próximo capítulo.

Botting refere-se à falta do pai como sendo a grande geradora desse vácuo, mas podemos complementar a definição do autor com outra possível explicação: no capítulo anterior, sugerimos

---

<sup>93</sup> BOTTING, 2008, p. 29.

<sup>94</sup> BOTTING, 2008, p. 22.

<sup>95</sup> BOTTING, 2008, p. 165.

que o gótico mostra-se mais intenso nos momentos históricos de maiores transformações. Portanto, podemos dizer que *a falta de uma certeza* em relação às mudanças históricas e sociais aparece nos romances góticos simbolizada por uma “estética da falta” por meio das estratégias enumeradas anteriormente. Sendo assim, a sugestão de que os elementos que compõem tal estética afastam o gótico de um comprometimento com a realidade de seu tempo mostra uma leitura equivocada de tais elementos.

### 3.3. História do gótico

Passemos agora para a segunda vertente deste estudo: a história do gótico. O capítulo anterior já abarcou o século de nascimento do gênero. Falamos sobre a influência que o ideal iluminista teve na literatura da primeira metade do século XVIII e sobre como o gótico dialogou com a ficção realista de então. Mencionamos também diversos fatores que fizeram parte do contexto inglês setecentista e que tiveram seu reflexo na narrativa gótica, principalmente na década de 1790 — discutimos o medo que a instabilidade religiosa e política trouxe ao cidadão inglês, bem como o terror que a Revolução Francesa instigou.

A Grã-Bretanha cresceu e se fortificou no século XIX. Tanto dentro de seu território quanto fora, a expansão mercantil foi notável, trazendo o crescimento dos centros urbanos, mais mercados e mais trabalho. Os estudos científicos também tiveram um grande impulso nesse século, o que abalou o poderio da religião, visto que várias correntes de pensamento questionaram as verdades dogmáticas da fé religiosa. De acordo com o que vimos, o gótico literário teve momentos de efervescência em períodos históricos turbulentos — como, por exemplo, na década de 1790. Ao vermos o século XIX como um período de bonança para a Inglaterra, podemos pressupor que o gênero vivenciou um momento de declínio. É o que propõe autores como Devendra P. Varma<sup>96</sup>, Kelly Hurley<sup>97</sup>, Julian Wolfreys<sup>98</sup> e Fred Botting<sup>99</sup>. No entanto, tal afirmação deve ser analisada com cuidado, pois o que aconteceu no século XIX foi uma adaptação do gênero gótico, e não a sua supressão.

A primeira grande obra de língua inglesa do século XIX que costumamos citar dentro da tradição do gótico é *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. O enredo de *Frankenstein* gira em torno da relação entre homem e ciência. Victor Frankenstein lança-se na aventura excitante e insana de criar um novo ser humano, desafiando assim os mistérios impostos pela vida e pela morte. A sede científica de Frankenstein desemboca no drama catastrófico da Criatura versus o seu criador. O contexto familiar do médico (principalmente a ausência da mãe) e a necessidade que a Criatura mostra em ter uma companheira são características que ilustram o quanto temas relacionados à família também circundam o romance, além de temas relacionados à ciência. Vemos então que, apesar do progresso e da estabilidade geral do contexto inglês oitocentista, as incertezas que a

---

<sup>96</sup> 1966, p. 173/186.

<sup>97</sup> 1996, p. 4.

<sup>98</sup> 2000, p. xi.

<sup>99</sup> 2008, p. 162.

ciência trouxe, bem como os impactos que famílias inglesas sofreram com as mudanças ocorridas no campo religioso, foram uma preocupação na ficção gótica de Mary Shelley.

Outro romance que lançou mão da estética gótica a fim de explicitar os terrores da ciência foi *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson. Apesar de o romance de Stevenson estar separado do de Shelley por quase setenta anos — correspondendo, portanto, a momentos diferentes —, as duas obras apresentam algumas semelhanças. Assim como Shelley, Stevenson também explora o poder macabro da ciência. O romance não tem o mesmo interesse de *Frankenstein* pelo tema da família, mas continua sendo um retrato do questionamento científico do século XIX. Outro ponto em comum entre *Frankenstein* e *Jekyll and Hyde* é a presença de um corpo monstruoso: tanto a Criatura de *Frankenstein* quanto Edward Hyde são personagens de características físicas grotescas:

Sua pele amarelada mal cobria a teia de músculos e artérias; seu cabelo esvoaçante era de um negro lustroso; seus dentes, de um branco perolado; mas tais luxos só contribuía para formar um contraste ainda mais horrível com seus olhos aquosos, que pareciam ter quase a mesma cor das cavidades pálidas onde estavam, sua feição contorcida e lábios pretos.<sup>100</sup>

Não é fácil descrevê-lo. Há algo de errado em sua aparência; alguma coisa ruim, alguma coisa simplesmente detestável. Eu nunca vi um homem do qual desgostasse tanto, e eu mal sei o porquê. Ele deve ter alguma deformidade; ele passa uma grande sensação de deformidade, mesmo que eu não consiga especificar em que ponto. É um homem de aparência extraordinária; no entanto, não consigo defini-lo. Não, senhor; não consigo explicar; não consigo descrevê-lo.<sup>101</sup>

O segundo ponto em comum que cabe ser enfatizado aqui é o processo de descoberta por parte de Victor Frankenstein e de Henry Jekyll. Ambos os cientistas partem de uma premissa que instiga a pesquisa laboratorial, que vai, por sua vez, desembocar em um experimento final que gera as tramas de cada enredo. No caso de *Frankenstein*, é o mistério da morte que vai instigar Victor a produzir um novo ser. Em *Jekyll and Hyde*, Henry Jekyll declara que desde muito novo já demonstrava uma disposição furtiva em seu caráter, o que não combinava com a seriedade de seu trabalho. Jekyll passa a refletir sobre tal nuance, e conclui que ele — assim como todos nós — é composto de duas partes, uma relacionada à virtude, outra ao vício. É a mesma premissa de que o bem e o mal coexistem no ser humano que já mencionamos em relação a *The Monk* (cf. 2.2) e que vamos ver também nas narrativas de Edgar Allan Poe (explicitamente em *O gato preto*, por exemplo). A constatação da duplicidade e o conflito entre suas partes leva Jekyll a buscar a separação de tais elementos dentro de si. Tanto Frankenstein quanto Jekyll encontram motivos nobres perante a humanidade para justificar seus experimentos:

<sup>100</sup> SHELLEY, 1994, p. 55.

<sup>101</sup> STEVENSON, 2009, p. 34.

Obtive sucesso em descobrir a causa da geração da vida; não, mais, eu me tornei capaz de dar a vida ao inanimado. [...] O que vinha sendo o estudo e o desejo dos mais Sábios desde a criação do mundo estava agora em meu poder. [...] Imerso em tais reflexões, pensei que se conseguisse dar vida ao inanimado, eu poderia, com o passar do tempo (mesmo que achasse isso impossível então) renovar a vida onde a morte havia aparentemente corrompido o corpo.<sup>102</sup>

Se cada uma [parte do ser humano], eu disse a mim mesmo, pudesse ser hospedada em identidades separadas, tudo o que é mais insuportável seria eliminado da vida; o injusto seguiria o seu caminho, livre das aspirações e do remorso de seu gêmeo mais correto; e o justo poderia caminhar solidamente e com segurança em seu caminho, fazendo as coisas boas nas quais encontra seu prazer, e não seria mais exposto à desgraça e à penitência pelas mãos deste estranho mal.<sup>103</sup>

Por fim, em ambos os romances, a primeira reação de deslumbramento dos cientistas converte-se em medo e horror mais tarde: tanto Frankenstein quanto Jekyll acabam perdendo o controle de suas criações devido ao medo. A Criatura de *Frankenstein* é deixada sozinha no laboratório enquanto Victor foge para longe de sua criação. Mr. Hyde acaba tomando o controle de seu duplo, Henry Jekyll, que, por sua vez, não consegue mais comandar o surgimento de seu lado negro através da poção que toma. Após ter dormido como Jekyll e perceber que acordou como Hyde, Henry assusta-se e Hyde ganha mais força.

O objetivo de estarmos apresentando essa análise é o de ilustrar o gótico em prol de um questionamento científico no século XIX. *Dracula*<sup>104</sup> também serve esse propósito, principalmente com os médicos John Seward e Abraham Van Helsing e seus experimentos e estudos visionários. No entanto, apesar de a narrativa relacionada à ciência ter tido grande espaço, foi a situação da família e da mulher que impulsionou as mudanças mais significativas e profundas da ficção gótica inglesa oitocentista. Uma justificativa plausível para isso encontra-se na vida política. A rainha Vitória governou a Inglaterra de 1837 a 1901. Ela foi o maior modelo de uma ideologia para a mulher oitocentista. Este modelo, que chamamos de Lady Vitoriana, tinha como prioridade o marido, os filhos e a pureza através de trabalhos relacionados à caridade e à igreja. A mulher não tinha o direito de ter sentimentos fortes ou prazer sexual; na verdade, “os sentimentos sexuais das mulheres eram considerados inexistentes, ou, caso existissem, eram vistos como anormais”.<sup>105</sup> A educação da época tinha como objetivo a criação e manutenção da ideologia da Lady Vitoriana e pouquíssimas mulheres conseguiam chegar à universidade. No que diz respeito a trabalho, a mulher inglesa do século XIX tinha três opções louváveis: ser preceptora, escritora ou enfermeira. Abaixo

<sup>102</sup> SHELLEY, 1994, p. 51-2.

<sup>103</sup> STEVENSON, 2009, p. 82.

<sup>104</sup> Bram Stoker, 1897. Apesar de o autor ser de origem irlandesa, morou em Londres de 1878 até o fim da vida.

<sup>105</sup> REES, 1971, p. 87.

dessas opções, restava-lhe ser servente, arrumadeira, operária ou prostituta. Barbara Rees<sup>106</sup> explica em detalhes a importância e o significado de cada profissão, e observa que algumas poucas mulheres conseguiram ser mais robustas e impor suas vontades, desenvolvendo carreiras no campo dos esportes.<sup>107</sup> Um retrato detalhado desta questão pode ser encontrado no trabalho de Conceição Monteiro<sup>108</sup>, no qual a autora analisa o papel da mulher no contexto oitocentista em diálogo com romances que focam as preceptoras.

Ler sobre a situação da mulher inglesa vitoriana hoje requer certo esforço por parte do leitor no sentido de tentar visualizar como a vida da mulher era difícil naquela época. A mulher vitoriana foi expectadora das mudanças de seu tempo, porém tais mudanças não foram instigadas por ela. A esposa era propriedade do marido, bem como uma espécie de vitrine de seu poder e sucesso (uma *commodity*, como veremos adiante, na sessão 3.4). Além disso, a mulher só conseguia atingir a ideologia da Lady Vitoriana com a ajuda do marido. Apesar de a década de 1860 ter sido o auge da ideologia da Lady Vitoriana, tal ideologia estava fadada ao fracasso, visto que poucas mulheres podiam se dar ao luxo de ser uma dama. Talvez impulsionada por isso, a educação da mulher sofreu mudanças significativas no final do século com a abertura de novas escolas para preceptoras.

A situação delicada da mulher inglesa do século XIX pode ser mais bem visualizada quando consideramos os dados sobre o conhecimento médico da época. Segundo Rees, operações cirúrgicas foram realizadas sem anestesia até 1846. O parto, portanto, era um processo extremamente dolorido — e a mulher vitoriana até o meio do século costumava ter aproximadamente dez filhos.<sup>109</sup> Além disso, o corpo feminino era um mistério completo: a função dos ovários, por exemplo, só foi descoberta em 1845.<sup>110</sup> Somam-se a isso as dificuldades legais que a mulher vitoriana encarava, principalmente em relação ao casamento. Somente em 1857 o Ato de Causas Matrimoniais conferiu às mulheres a possibilidade de *tentar* realizar um divórcio.

Foi também com o intuito de dar voz ao terror doméstico da mulher vitoriana que a ficção gótica mudou o seu foco de atenção: em vez de buscar nas grandes paisagens, nos grandes castelos e conventos os símbolos de corrupção e repressão, foi nos quartos das casas, nas cozinhas, nos porões, enfim no ambiente doméstico e familiar que os autores verbalizaram a situação complexa da mulher e das tensões do lar que instigaram e foram instigadas por tal situação. No entanto, esse novo foco do gótico tem sua inspiração não apenas no contexto da família vitoriana, mas também

---

<sup>106</sup> *The Victorian Lady*, 1971.

<sup>107</sup> REES, 1971, p. 115.

<sup>108</sup> *Sombra errante: a preceptora na narrativa inglesa do século XIX*, 2000.

<sup>109</sup> REES, 1971, p. 46.

<sup>110</sup> REES, 1971, p. 87.

nos próprios romances góticos setecentistas. *The Monk*, por exemplo, já traz uma profunda problematização dos segredos e pecados dentro da família. Só o fato de Ambrósio matar a própria mãe e ter relações sexuais com a irmã já mostra o lar com manchas irreparáveis. Além disso, a fonte do caráter obscuro e complexo do protagonista de *Monk* está exatamente na maneira como ele foi criado quando criança, pois, isolado do mundo, os monges que o educaram o cegaram em relação às nuances mais passionais do ser humano. Ao mesmo tempo, Ann Radcliffe também já trazia ambientes familiares conturbados em seus romances. Basta atentarmos para o uso recorrente da orfandade em suas obras, principalmente devido à falta da mãe. *The Castle of Otranto* relata incesto e pecado dentro da família com as insanidades de Manfred em busca da perpetuação de seu nome. Os romances ditos realistas também serviram de inspiração para a tomada do universo doméstico como primordial ao gótico do século XIX. Devemos destacar pelo menos o exemplo de *Clarissa*, que tanto utilizou os aposentos particulares da protagonista como cenário de reflexões.

É na década de 1840 que os romances das irmãs Brontë vão reposicionar o universo doméstico como lugar do gótico de forma definitiva. William Patrick Day argumenta que as autoras devem ser vistas como difusoras do gótico, e não como parte da tradição do gênero<sup>111</sup> — é uma visão com a qual não podemos concordar. Elas serão tratadas aqui como escritoras do gênero gótico. A grande contribuição das irmãs Brontë consiste no fato de a narrativa ser contada de dentro para fora da casa, bem como na mudança de ponto de vista narrativo: é na mulher e nos seus terrores e paixões que a narrativa foca. Além disso, tais terrores passam a ser atrelados a figuras muito mais caseiras e cotidianas do que nos romances setecentistas. Em *Jane Eyre* (1847)<sup>112</sup>, por exemplo, é o quarto vermelho no qual a jovem Jane fica de castigo que evoca o horror, e é a louca no sótão de Thornfield Hall que traz a instabilidade para a protagonista, ao passo que em *The Italian* (Ann Radcliffe, 1797) é o tenebroso convento-prisão de Ellena Rosalba e a figura mística e quase sobrenatural de Schedoni que trazem o horror. *The Monk* mostra o gótico dentro da casa e da igreja; porém, a fonte da estética gótica no romance é sempre externa — o monge, o povo, a madre, o demônio, a mulher que deseja. Por outro lado, em *Wuthering Heights* (1847)<sup>113</sup>, apesar de a casa ter um papel parecido com o das construções dos romances setecentistas, é *dentro* dos personagens que o gótico se forma. O desejo de Catherine pelo obscuro Heathcliff é exemplo disso, assim como o caráter ambíguo, amedrontador e sedutor dele.

---

<sup>111</sup> DAY, 1985, p. 2.

<sup>112</sup> Charlotte Brontë.

<sup>113</sup> Emily Brontë.

O final do século XIX é um momento de novas transformações na ilha britânica. A segunda metade da década de 1870 trouxe um período de má colheita e depressão nas áreas rurais. Em 1893, a Inglaterra entrou em guerra contra a França e, seis anos depois, contra suas colônias na Guerra dos Bôeres. A Inglaterra perdeu este último conflito, o que gerou um novo medo e um sentimento de insegurança. O final da década de 1890 foi um momento de muitos questionamentos quanto ao Estado e à sociedade. O caráter liberal do começo do reinado do rei Edward enfrentou ainda mais turbulências políticas provenientes de atos implementados então.

A ficção gótica teve representantes de peso nessa época, como os já mencionados romances de Stevenson e de Stoker. Porém, vamos chamar a atenção mais uma vez para os romances que usaram a estética gótica em prol de um questionamento do universo doméstico e da situação da mulher dentro do lar. Não foi por acaso que o final do século XIX teve contribuições significativas nesse sentido. Os trabalhos de Rhoda Broughton, Ellen Wood (ou Mrs. Henry Wood) e Mary Elizabeth Braddon fazem uso do terror e do horror, bem como de elementos sobrenaturais, a fim de retratar dramas que se passam dentro do lar. O ponto de partida e o centro das tramas nos trabalhos de tais escritoras são o lar e a família; o sublime é deslocado dos grandes castelos e das majestosas montanhas dos Alpes para os sonhos, os quartos, os segredos familiares, e a situação de repressão vivida pelas mulheres. Esse tipo de narrativa — conhecido como romance de sensação — mostra a intenção de “submeter os leitores a experiências estranhas, surpreendentes e confusas”, a fim de “envolvê-los em uma caçada mental pela solução de um mistério, em vez de induzi-los à contemplação relaxada do desenrolar de uma ação”.<sup>114</sup> Além disso, as tramas, os crimes e os comportamentos pecaminosos não aparecem apenas como sujeitos da narrativa, mas primordialmente como ameaças ao mundo aparentemente respeitável e estável da sociedade vitoriana.<sup>115</sup> Vejamos alguns exemplos em maiores detalhes.

Em *Behold, it Was a Dream* (1872), de Rhoda Broughton, a protagonista Jane vai visitar uma amiga em sua casa pacata e feliz. Descrita como uma mulher que gostava de ler poemas sobre os mortos quando jovem, Jane acaba encurtando sua visita de um mês para um dia, pois sonha que a amiga e o marido são assassinados em seu próprio quarto, tragédia que acaba se tornando realidade. Reparem que o terror, o medo, o sobrenatural provêm de dentro da casa, e não de um fator externo a ela. Assim como Broughton, Ellen Wood também trouxe o terror para dentro do lar no final do século XIX. Em *Mr. North's Dream* (1868), a autora combina pesadelo (assim como Broughton) com discussões sobre casamento e amor. Em *The Ghost* (1867), a mesma autora narra o fim trágico

---

<sup>114</sup> SKILTON, 1993, p. xix.

<sup>115</sup> SKILTON, 1993, p. xxi.

de Charles Channing após o horror de se deparar com um fantasma. O terror é provocado por uma aparição, mas a história explora muito mais a mente amedrontada de Charles do que a sua relação com o exterior, mencionando até que a fonte de todo o seu medo está na infância, e, portanto, no lar: Charles “teve o desprazer de ser imbuído de superstições na infância”.<sup>116</sup>

Pode-se dizer que a escritora mais influente desse período é Mary Elizabeth Braddon. A autora é apontada por Monteiro como “uma das mais radicais lutadoras contra as restrições da moralidade convencional”.<sup>117</sup> Em seu romance mais proeminente, *Lady Audley's Secret* (1862), Braddon cria uma protagonista que questiona a ideia da Lady Vitoriana. O romance conta a história da governanta Lucy Graham, uma mulher extremamente bonita e encantadora, que tem a sorte de se casar com Sir Michael Audley, homem mais velho e de posição social e financeira favorável. Viúvo, Sir Michael mora com a filha, Alicia Audley, que não tem uma relação amigável com a madrasta — ao contrário de Sir Michael, que admira e ama Lucy fervorosamente. A chegada do sobrinho de Sir Michael, Robert Audley, e de um amigo, George Talboys, desencadeia uma série de acontecimentos misteriosos, dos quais o mais drástico é o desaparecimento de George e sua subsequente morte. A narrativa fornece inúmeras indicações de que algum mistério tenebroso envolvendo Lucy pode conectá-la à morte de George. É o que Robert dedica-se a investigar, até descobrir que Lucy era, na verdade, a ex-mulher de George, dita morta.

O gótico aparece no romance de Braddon de formas nítidas em menções a imagens de terror, como, por exemplo, na descrição do desejo inquieto de Sir Michael em se casar com Lucy, um desejo “que pairava pesado e imóvel sobre seu coração, como se carregasse um cadáver no peito”.<sup>118</sup> No comentário que os empregados fazem entre si em relação à casa, a morte é evocada como forma de suscitar o medo: “é um lugar mortal, Phoebe [...]. Ouvi dizer sobre um assassinato que aconteceu aqui no passado”.<sup>119</sup>

O mistério também adiciona certa neblina ao romance, encobertando nossa visão e a dos personagens, o que causa hesitação e medo. As várias menções a segredos aparecem em todo o romance e ajudam a formar tal efeito: “é claro que, em uma casa como esta, havia cômodos secretos”; “então é aqui que a minha senhora esconde sua gaveta secreta”; “falta descobrir a metade mais obscura do segredo de minha senhora”.<sup>120</sup>

---

<sup>116</sup> WOOD, 2009.

<sup>117</sup> MONTEIRO, 2000, p. 16.

<sup>118</sup> BRADDON, 1993, p. 11.

<sup>119</sup> BRADDON, 1993, p. 28.

<sup>120</sup> BRADDON, 1993, p. 3/30/254.

Uma das representações góticas mais interessantes no romance está na ambiguidade que cerca a protagonista. Na parte inicial da narrativa, ela é uma princesa que arrasta alegria e luz por onde passa. Seu “rosto alvo” e seus “cachos alvos” atribuem-lhe até mesmo uma característica infantil, em uma descrição que dialoga com o ideal da Lady Vitoriana: “ela parecia ser uma criança disfarçada, e era tão menina quanto no dia em que saiu do berçário. Todas as suas distrações eram infantis. Ela detestava ler, e detestava qualquer tipo de estudo, e adorava o meio social [...]”.<sup>121</sup> Mais tarde, porém, descobrimos que ela não corresponde exatamente a essa imagem, primeiro pelo olhar crítico e desconfiado de Alicia, e depois pelas reações de outros personagens, até mesmo do cachorro: “tinha alguma coisa no comportamento do cachorro que indicava mais terror do que raiva, por mais incrível que possa parecer que Cesar tivesse medo de uma criatura tão frágil quanto Lucy Audley”.<sup>122</sup> A pintura de Lady Audley em um dos cômodos da casa mostra essa ambiguidade: “eu acho que o pintor copiou tantos quadros medievais monstruosos que seu cérebro ficou alterado, porque a minha senhora, nesta pintura, tem o aspecto de um monstro bonito”.<sup>123</sup> Alicia justifica tal efeito dizendo que às vezes os pintores veem expressões além daquelas que o olhar comum capta — uma grande indicação de que Lady Audley não é quem parece ser.

Lucy realmente nos surpreende, mais especificamente no final do romance, quando, por exemplo, põe fogo no quarto de Robert Audley, “inimigo e denunciador”<sup>124</sup>, remetendo-nos à Bertha Mason de *Jane Eyre*. Bertha ficava trancada no sótão de Thornfield Hall porque era considerada louca, e é exatamente este o destino de Lucy, como ela mesma confessa: “quando você diz que eu matei George Talboys, você diz a verdade. Quando você diz que eu o assassinei de forma traiçoeira e com maldade, você mente. Eu o matei porque EU SOU LOUCA!”.<sup>125</sup> No entanto, para a surpresa do leitor mais uma vez, Braddon parece não aceitar a loucura como ponto final de sua heroína, visto que o médico que é chamado para diagnosticar a doença de Lucy nega-lhe esta saída: “ela não está louca; mas ela tem um traço de hereditariedade no sangue. Ela tem a inclinação para a loucura atrelada à inteligência prudente. Eu lhe direi o que ela é, Sr. Audley. Ela é perigosa!”.<sup>126</sup> Lady Audley acaba sendo mandada para um manicômio (no capítulo intitulado “Enterrada viva”), onde morre.

O caráter gótico dessa ambiguidade é (mais uma vez) a exposição de polos opostos convivendo em um mesmo indivíduo, chamando a atenção do leitor para a faceta obscura que está

---

<sup>121</sup> BRADDON, 1993, p. 52.

<sup>122</sup> BRADDON, 1993, p. 103.

<sup>123</sup> BRADDON, 1993, p. 71.

<sup>124</sup> BRADDON, 1993, p. 344.

<sup>125</sup> BRADDON, 1993, p. 346.

<sup>126</sup> BRADDON, 1993, p. 379.

em todos nós e que nem sempre se curva diante de disfarces ou de uma ideologia opressora — como ocorreu com o ideal da Lady Vitoriana. Como Sir Michael comenta no romance em relação à Lucy, “sua juventude e beleza, sua graça e seu refinamento, apenas tornam o segredo horrível de sua vida mais horrível ainda”.<sup>127</sup>

A crítica relacionada à posição da mulher é um traço forte e instigante no romance de Braddon. É por meio dos comentários audaciosos — e muitas vezes irônicos — de diversos personagens (femininos e masculinos) que a autora tece um retrato da mulher vitoriana, pontuando sua posição desfavorável e o medo que a levou a buscar no casamento e no lar um refúgio. Ao pedir Lucy em casamento, por exemplo, Sir Michael diz que não há pecado maior “do que uma mulher casar-se com alguém que não ama”.<sup>128</sup> Mais tarde, o narrador comenta que “certamente, uma mulher bonita fica mais bela ainda quando faz chá. [...] Livrar-se da mesa de chá é roubar o império legítimo da mulher”<sup>129</sup>, um comentário debochado que diz muito sobre a visão de Braddon acerca da situação da mulher vitoriana. Talvez a passagem mais marcante dentro desta temática seja o grande monólogo silencioso de Robert Audley sobre as mulheres, no qual o personagem conclui que uma mulher pode fazer verdadeiras “tempestades sociais em xícaras de chá”<sup>130</sup> quando não tem o que quer. O personagem adiciona:

Chamá-las de sexo frágil é um deboche horroroso. Elas são o sexo forte, o mais barulhento, o mais perseverante, o sexo mais assertivo. Elas querem liberdade de opinião, variedade de ocupação, não querem? Que os tenham. Deixem que elas sejam advogadas, médicas, sacerdotisas, professoras, militares, legisladoras — o que quiserem — mas permitam que fiquem quietas — se é que conseguem.<sup>131</sup>

Em sua introdução a *Lady Audley's Secret*, David Skilton diz que *Audley* pode ser entendido como um protesto contra uma figura feminina angelical e rasa, pois mostra que “a mulher convencionalmente atraente podia ser apresentada com uma profundidade satisfatória e um caráter complexo, ou que a inocência insípida podia mascarar a criminalidade”.<sup>132</sup> O autor também chama a nossa atenção para o fato de que Braddon vivenciou uma situação doméstica muito peculiar ao se confinar no lar a fim de cuidar de dez filhos — cinco seus, e cinco do casamento anterior do marido, cuja ex-mulher encontrava-se em um hospício —, além de passar horas a fio escrevendo a fim de obter subsídios para cuidar da mãe. “Assim como George Eliot”, diz Skilton, “Braddon

<sup>127</sup> BRADDON, 1993, p. 271.

<sup>128</sup> BRADDON, 1993, p. 9.

<sup>129</sup> BRADDON, 1993, p. 223.

<sup>130</sup> BRADDON, 1993, p. 207.

<sup>131</sup> BRADDON, 1993, p. 207.

<sup>132</sup> SKILTON, 1993, p. xvii-xviii.

viveu uma vida que a tornou sensível às desvantagens da mulher, e assim como George Eliot, apesar da diferente forma ficcional, ela usou sua experiência para emoldurar seus romances”.<sup>133</sup>

Em outra obra da mesma autora, o conto *Good Lady Ducayne* (1869) — mencionado frequentemente em fontes sobre o gótico —, Braddon nos conta sobre a heroína Bella Rollestone, vítima da aparentemente benfeitora Sr.<sup>a</sup> Ducayne, que, como descobrimos mais tarde, alimenta-se do sangue de Bella com a ajuda do estranho Dr. Parravicini — uma metáfora da situação da mulher que usa o aparato gótico. Bella despede-se da mãe para se tornar dama de companhia da Sr.<sup>a</sup> Ducayne em busca de uma boa condição — retrato da situação real de inúmeras mulheres inglesas vitorianas. Bella confia em Ducayne, mas a pureza do lar é logo manchada de sangue quando as “mordidas de mosquito” e a expressão cansada de Bella mostram que o que parecia ser uma possibilidade de prosperidade não passava de uma arapuca. Mais uma vez, o terror vem de dentro do lar, proveniente de uma personagem bem próxima da protagonista. Braddon também reserva espaço no conto para discutir questões relacionadas ao casamento: “talvez seja isso que faça com que algumas meninas queiram tanto se casar — elas querem alguém forte e bravo e honesto e verdadeiro para cuidar delas e ficar dando-lhes ordens. Eu não quero ninguém, querida mãe, pois tenho a senhora”.<sup>134</sup>

Em suma, as obras de Broughton, Wood e Braddon compõem o chamado romance de sensação e configuraram um lugar literário para novas discussões sobre o mundo feminino e sobre o lar. O que chama a nossa atenção é que as autoras tenham lançado mão das estratégias do gótico literário com tanta ênfase, o que reafirma a proposição de que o gótico sofreu adaptações no século XIX.

Se esse século — aparentemente um tempo de bonança para a Inglaterra, apesar das profundas ambiguidades vividas principalmente pelas mulheres — foi descrito como um tempo de declínio para o gótico literário, o mesmo não pode ser dito sobre o século XX. Antes da Segunda Grande Guerra, a Inglaterra já se encontrava em um momento turbulento devido a tensões na Irlanda e entre os seus trabalhadores. Quando a guerra foi anunciada, o povo inglês mostrou grande entusiasmo para se alistar. Tal sentimento, no entanto, virou o seu oposto: quando toda a sociedade inglesa se viu afetada pela guerra, um grande sentimento antiguerra se espalhou pelo país. Além das reações ambíguas em relação aos conflitos, o povo inglês teve de lidar com a interferência constante do estado durante os anos da guerra, o que contradisse a ideologia do *laissez-faire*, proeminente no

---

<sup>133</sup> SKILTON, 1993, p. x.

<sup>134</sup> BRADDON, 2009, p. 6.

país até então. Apesar dos impactos negativos que qualquer guerra traz, a Inglaterra presenciou reformas sociais e avanços políticos cujos maiores beneficiários foram os integrantes do partido dos trabalhadores, que cresceu sob a influência da Revolução Russa.

Na década de 1920, a Inglaterra voltou a ficar mais estável, mas teve de enfrentar um problema inevitável: a dificuldade em lidar com suas colônias. Os gastos com a guerra e a situação perigosa com tais colônias causaram aumento no débito nacional, disputas internas e aumento da taxa de desemprego. Além disso, a população e os contrastes sociais cresceram entre as décadas de 1920 e 1940.

O governo inglês foi aos poucos buscando mais estabilidade com suas colônias e sanou em parte o problema do desemprego em seu território. No entanto, Adolph Hitler começou a expandir-se pela Europa. Após um período de incerteza em relação à participação da Inglaterra na Segunda Grande Guerra, a ilha acabou unindo-se a outros povos em seu desgosto por Hitler. Guiados por Wilston Churchill, os ingleses se rearmaram e embarcaram em mais um conflito internacional.

Os anos pós-guerra foram de instabilidade. Na década de 1950, o império britânico foi se retirando de suas colônias vagarosamente, pois o controle além-mar tornou-se impossível em termos bélicos e financeiros. A década de 1960 viu pressões sociais e o crescimento da inflação. Na primeira metade da década de 1970, a Inglaterra entrou em declínio, pois não conseguiu produzir de forma competitiva devido ao aumento do preço do óleo no Oriente Médio. A década de 1980 viu as mais altas taxas de inflação da história do país. Foi só no final dessa década que a Inglaterra apresentou sinais de melhora e mostrou-se mais uma vez forte e soberana, pronta para expandir-se novamente.

No começo desse século extremamente conturbado, foi o cinema que abraçou o gótico literário com mais afinco. As décadas de 1920 e 1930 viram as primeiras adaptações de *Dracula* em *Nosferatu*, de F.W. Murnau (1922) e *Dracula*, de Tod Browning (1931), estrelando Bela Lugosi. Em 1931, foi a vez de *Frankenstein* ganhar adaptações cinematográficas dirigidas por James Whale estrelando Boris Karloff. Mais recentemente, foram tantos os filmes baseados em romances e contos de Clive Barker e Stephen King, tantas as readaptações de *Dracula* e *Frankenstein*, e tantos outros inúmeros filmes e vídeo clipes com vampiros, fantasmas, monstros, que começar uma lista nos levaria a criar um verdadeiro catálogo. David Punter argumenta que os filmes com temas góticos evocam a “violência e seus efeitos sociais” por meio da criação de uma linguagem cinematográfica peculiar que gera a atração por imagens nojentas e por personagens violentos e

rebeldes.<sup>135</sup> Podemos relacionar tal argumento à ideia mais recente de Botting sobre o reposicionamento de tais personagens, que agora se encontram no centro e não mais nas periferias. Voltaremos a esse tema adiante.

Em *Gothic Forms of Feminine Fiction* (1999), Suzanne Becker explica que a popularização do gótico deve-se a uma cultura contemporânea baseada no entretenimento que tem a mesma obsessão por estímulos violentos, erotismo e excesso que o gótico apresenta, o que fez com que a cultura de massa do século XX tenha se expressado tão frequentemente por meio de imagens góticas.<sup>136</sup> Já Davenport-Hines explica que a questão principal do gótico do século XX foi o corpo.<sup>137</sup> Punter prefere entender o gótico da mesma época em diálogo com a ausência de valores e a perda de certezas.<sup>138</sup> Mais uma vez, voltamos à falta.

Na dissertação de mestrado, argumentamos que a violência é uma característica crucial para o gótico do século XX.<sup>139</sup> Citamos *Laranja mecânica* (1971), *Assassinos por natureza* (1994) e *Clube da luta* (1999) como exemplos de obras que parecem celebrar a violência exacerbada, e *Lady Oracle* como um romance que apresenta outro tipo de violência — o ódio entre membros de uma família. Depois, partimos para uma análise da interseção entre gótico e literatura pós-moderna, realçando as características do pós-modernismo literário e conectando-os aos preceitos do gótico. Revisando as ideias da dissertação, a conexão entre violência e gótico contemporâneo foi aprofundada. Hoje, acreditamos que a ideia da falta é mais explicitamente ligada ao gótico contemporâneo do que meramente a violência. Na verdade, a violência em obras góticas — não somente hoje, mas desde o século XVIII — pode ser entendida mais como uma resposta ao sentimento de falta do que como um impulso exasperado. Além disso, mais importante do que uma cena violenta é a forma como ela é mostrada. Sem o convite ao terror e ao horror, sem o medo, sem o excesso, a violência não faz sentido na maquinaria do gótico literário.

Fred Botting adiciona outras ideias à discussão do gótico contemporâneo. De acordo com o autor, não é a proliferação do gênero em diversas formas que faz com que ele seja cada vez mais difícil de localizar e definir. A aparente falta de definição do gótico acontece porque o lugar do outro e da diferença já não é tão fixo, visto que o outro vaga livremente através das fronteiras que o separam como um símbolo de diferença.<sup>140</sup> Sendo assim, o estranho vira marca de descontinuidade,

---

<sup>135</sup> PUNTER, 1996, p. 149-50, v. 2.

<sup>136</sup> BECKER, 1999, p. 1.

<sup>137</sup> DAVENPORT-HINES, 1998, p. 5.

<sup>138</sup> PUNTER, 1996, p. 178, v. 2.

<sup>139</sup> MELLO, 2005, p. 26.

<sup>140</sup> BOTTING, 2008, p. 12.

do fim de uma ordem social antiga e da formação de algo moderno.<sup>141</sup> Com a supressão ou exaustão de determinadas normas, o estranho cruza barreiras quando bem entende e não se situa mais onde costumava se situar. É por isso que “monstros, vampiros em particular, têm assumido um papel positivo e pseudo-paternal”; o monstro não é mais uma figura temida, mas sim um modelo a ser seguido; “o monstro é a norma”.<sup>142</sup> Em outras palavras, a periferia invadiu o centro.

A inversão que Botting relata serve dentro do gótico contemporâneo para expor a artificialidade de constructos sociais, bem como para interpretá-los como tais. Essa inversão também se encontra nos cenários que o gótico retrata: o interior e o exterior se confundem na narrativa gótica contemporânea, e o medo permeia ambos os locais. Consequentemente, lugares que antes não serviam ao gótico, “os espaços sociais mais banais e aparentemente mais inócuos”<sup>143</sup>, mostram-se ligados à ansiedade e ao medo de uma sociedade de consumo. Espaço e lugar são conceitos aos quais voltaremos no capítulo a seguir.

Botting descreve também as novas formas de medo que se apresentam no gótico contemporâneo. Quando o interior e o exterior se confundem, o lugar interno se esvazia; “o horror [...] cresce no estresse do esvaziamento [...]. Sua ambivalência é testemunho da incerteza que perpassa todos os limites e fronteiras que supostamente asseguram a identidade”.<sup>144</sup> Além disso, o autor argumenta que o horror não se encontra mais apenas no excesso, visto que todo o sistema de produção contemporânea está baseado no excesso e já o banalizou. O horror contemporâneo está no vazio que resulta do colapso da credibilidade das instituições sociais e políticas da modernidade. Crucial ao estudo de Botting é a ideia de que a mudança no conceito de horror na contemporaneidade indica uma transformação na cultura, no nosso modo de vida e na mídia.<sup>145</sup> É daí que Botting traça a relação entre o horror e a hiper-realidade: “o que distingue o horror contemporâneo é a sua relação com a tecnologia, sua capacidade de realizar visualmente o que antes tinha de permanecer como fantasia, evidenciando, assim, a possibilidade de se reformular a própria realidade”.<sup>146</sup> A ideia da hiper-realidade, no trabalho do autor, é ligada ao colapso da separação entre realidade e fantasia, bem como à emergência de figuras antes excluídas e suprimidas. O trabalho de Botting não é apenas um estudo atualizado do gótico, mas também uma análise do panorama cultural, social e político do Ocidente na atualidade. A relação entre gótico e

---

<sup>141</sup> BOTTING, 2008, p. 8.

<sup>142</sup> BOTTING, 2008, p. 26/46.

<sup>143</sup> BOTTING, 2008, p. 56.

<sup>144</sup> BOTTING, 2008, p. 143.

<sup>145</sup> BOTTING, 2008, p. 162.

<sup>146</sup> BOTTING, 2008, p. 171.

tecnologia é uma das contribuições mais valiosas no trabalho de Botting — porém não pertinente nesta tese.

A pesquisa do autor mostra que a literatura contemporânea se encontra em pleno processo de readaptação, e que o gótico, sempre em movimento de modificar-se a fim de dar conta de novas demandas, oferece exemplos abundantes desse fenômeno. O que nos chama a atenção é que, mesmo com uma gama tão vasta de novas possibilidades, a família ainda aparece como tema central de discussão na literatura gótica contemporânea. Alguns exemplos são obras recentes de Clive Barker, Anne Rice, Angela Carter e Stephen King.

No romance *Galilee* (1998), de Clive Barker, é na saga de duas famílias — os Gearys e os Barbarossas — que o terror, o suspense, o mistério e o sobrenatural vão se manifestar. O autor explora exatamente o passado obscuro da família Geary, pivô de assassinatos, corrupção e ilegalidade, junto com a personagem Rachel Pallenberg, que se casa com um Geary sem conhecer o passado da família.

*The Witching Hour* (1990), de Anne Rice, retrata o casal Rowan Mayfair e Michael Curry. Rowan não conhece a história de sua família, e por isso decide mudar-se para Nova Orleans com Michael, onde teria mais acesso a informações. A personagem descobre uma linhagem de bruxas e uma história manchada por assassinatos, incesto e traição. Além da trajetória familiar complexa de Rowan, Rice ainda adiciona outros eventos que problematizam os símbolos mais sagrados do lar, como o espírito Lasher que toma o útero de Rowan para que possa nascer com uma forma humana.

Em *Wise Children* (1991), Angela Carter explora formas grotescas e, por vezes, cômicas. O romance gira em torno das gêmeas Nora e Dora Chance e se desenvolve de acordo com as memórias familiares de Dora — memórias que incluem um possível incesto entre pai e filha, além de lembranças da vivência das irmãs no teatro. Em *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979), Carter parodia contos de fada, acrescentando alguns novos pontos de vista a fim de questionar determinados padrões (geralmente conectados ao patriarcado). No conto que dá título ao livro, Carter parodia *Bluebeard* (1607), de Charles Perrault — uma história que retrata um marido violento e o terror dentro do lar. Carter explora e enfatiza o medo vivido pela menina que se casa com um marquês francês, adicionando a figura da mãe no final do conto. Usando a arma do pai, a mãe aparece em um cavalo para salvar a filha. Em *Black Venus* (1985), Carter trabalha com o terror e o horror dentro da família de Edgar Allan Poe em “The Cabinet of Edgar Allan Poe”. Nesse conto, a autora parece buscar uma fonte para o tom macabro e obscuro de Poe na infância conturbada do autor.

Mais um exemplo interessante é *The Shining* (1977), de Stephen King. Como Valdine Clemens<sup>147</sup> comenta, o romance é o retrato de um pai, Jack Torrance, que não consegue dar conta de seu passado violento — Jack foi vítima de um pai alcoólatra. “Há menções repetidas em *The Shining*”, diz Clemens, “a quão disseminada a violência familiar se tornou na vida dos americanos”.<sup>148</sup> Além disso, Gary, o último zelador do Overlook Hotel, matou suas filhas e esposa, e os vizinhos dos Torrance também eram violentos. O romance apresenta várias histórias de horror no ambiente doméstico, além da história dos protagonistas. O uso do gótico na narrativa do ambiente familiar pode ser encontrado ainda em várias outras histórias de Carter, Rice, Barker, King e outros autores contemporâneos.

Da mesma forma, autores que quiseram falar sobre a família ou a memória da família dentro de um contexto de imigração também usaram o gótico. É o que vemos, por exemplo, em *Shame* (1983), de Salman Rushdie, e em *The Unbelonging* (1985), de Joan Riley.

*Shame* é uma saga familiar que se desenvolve em Q., cidade imaginária entre o Paquistão e o Afeganistão. A história começa com as aventuras de Omar Khayyam Shakil e seu amigo Iskander Harappa, que resolve dedicar-se à vida política aos quarenta anos de idade. Seu maior inimigo é Raza Hyder, marido de Bilquês Kemal e pai de Sufyia Zinobia, uma das personagens que mais encarnam o gótico no romance. Sufyia nasce com problemas mentais; a personagem parece assimilar toda a vergonha do pai, que não conseguiu gerar um herdeiro, e também a vergonha das atrocidades cometidas no cotidiano político do país. O romance problematiza questões familiares e políticas em uma narrativa de violência que foca o patriarcado, o silêncio da mulher, a migração, a crise da identidade do sujeito pós-colonial e a tradição, misturando realismo mágico, abjeção e terror.

*The Unbelonging* é a história de Hyacinth, jamaicana que é obrigada a morar em Londres com o pai que nunca conheceu. A menina de 11 anos de idade retorna à sua cidade-natal quando adulta e confronta a realidade de uma nação empobrecida com a realidade imaginária que cultivou durante os anos em que viveu na Inglaterra. A protagonista depara-se com violência e incesto dentro de casa e com o racismo na escola. Através de cenas de terror que problematizam o corpo e os limites da transgressão, Riley questiona o discurso do colonizador, principalmente através dos abusos sexuais que o pai de Hyacinth comete, metaforizando o abuso do território jamaicano por parte do império inglês.

---

<sup>147</sup> *The Return of the Repressed*, 1999.

<sup>148</sup> CLEMENS, 1999, p. 194.

A relação entre literaturas pós-coloniais<sup>149</sup> e gótico é justificada por Punter e Byron: o gótico da segunda metade do século XX lida com a re-territorialização e com a “mudança de locais, uma série de transferências e translocações de um lugar para o outro de modo que o nosso senso de estabilidade no mapa fica [...] abalado para sempre”.<sup>150</sup> Tal deslocamento acontece não apenas em locais, mas também em identidades — questões pertinentes ao escritor que lida com o sujeito pós-colonial. Monteiro complementa os argumentos dos autores explicando que gótico e pós-colonial “têm em comum a preocupação com o problema da representação, considerada como elemento crucial na formação da identidade e na construção da subjetividade”.<sup>151</sup> A linguagem, segundo Monteiro, ganha uma importância crucial nesse contexto, pois subverte o poder ao qual se contrapõe. O gótico se contrapõe ao poder religioso e social e o pós-colonial ao poder imperial. A autora adiciona ainda o feminismo, que se assemelha ao gótico e ao pós-colonial ao se contrapor ao poder do patriarcado. Apesar de terem surgido em épocas e contextos diferentes, continua Monteiro, gótico e pós-colonial compartilham interesses em comum, como “a atitude de questionamento da racionalidade iluminista”.<sup>152</sup>

Seja com exemplos de romances pós-coloniais, feministas, paródicos, futuristas ou em filmes, temos indícios suficientes para afirmar que o gótico caminhou lado a lado com as mudanças de seu tempo, respondendo, assim, a tensões e mudanças históricas nos séculos XVIII, XIX, XX e XXI.

---

<sup>149</sup> Em termos gerais, é o gênero literário cujas questões principais giram em torno da identidade de indivíduos provenientes de países que sofreram descolonização recente.

<sup>150</sup> PUNTER; BYRON, 2004, p. 51.

<sup>151</sup> MONTEIRO, 2009, p. 11.

<sup>152</sup> MONTEIRO, 2009, p. 11.

### 3.4. Temas do gótico

Já falamos sobre a estética e a história do gótico, duas grandes vertentes que são essenciais para uma compreensão correta e completa do gênero. Em todo o percurso que delineamos, chamamos a atenção do leitor para a estreita relação entre narrativa gótica e o lar e a família, componentes que se encaixam na terceira vertente de pesquisa do gótico que propomos nesta tese: o grupo temático.

Não há uma regra fixa quanto aos temas que o gótico aborda. A própria diversidade que o gênero vem mostrando desde o século XVIII aponta para a sua mobilidade temática. No entanto, podemos constatar alguns temas que são recorrentes na trajetória do gótico literário e que pontuam a sua evolução de forma a unificá-la. Apesar de extremamente versátil, o gênero manteve um caminho coerente ao longo dos séculos. O que pretendemos não é afirmar que esses temas são exclusivamente góticos, e sim que a *forma* como o autor os desenvolve os caracterizam dentro do gênero.

Como já indicamos por meio de inúmeros exemplos, o lar é a temática que mais nos interessa. A casa, o apartamento, os cômodos foram explorados pelo gótico ao longo dos séculos de diversas formas, sob diversos enfoques. Os membros da família são peças tão fundamentais ao gótico que configuram um segundo tema de grande importância para o gênero. Foi a partir da percepção desses dois temas que o presente estudo cresceu. Sendo assim, o próximo capítulo da tese será inteiramente dedicado a tais temas em diálogo com os romances *Lady Oracle*, *Ciranda de pedra* e *Daughters of the House*. Lá, encontrar-se-ão descritas as noções de lugar e espaço segundo Edward Casey e Gastón Bachelard, bem como as considerações que a psicanálise e a terapia contemporâneas tecem sobre a família.

Grande parte dos romances do gótico desde o século XVIII traz o passado como um de seus temas principais. Na dissertação de mestrado, dissemos que o resgate do passado que o gênero realiza é conectado ao estranho. “Não é à toa que os escritores do gótico voltam ao passado recorrentemente a fim de falar sobre o presente. [...] Quando vivenciamos o estranho, entramos em contato direto com o que foi reprimido, e assim passado e presente são problematizados”.<sup>153</sup> Apontar para o que foi reprimido leva a questionamentos em relação ao padrão vigente, o que gera a desestabilização que o gótico procura causar.

---

<sup>153</sup> MELLO, 2005, p. 35.

Monteiro explica que o gótico setecentista recorria ao passado como forma de neutralizar rupturas bruscas e manter a continuidade.<sup>154</sup> Gary Kelly diz que os romances da década de 1790 mostravam seus medos por meio da exposição “das ansiedades do século dezessete em relação à igreja católica na Inglaterra protestante”, bem como o medo de “ambições dinásticas”.<sup>155</sup> Maggie Kilgour afirma que o distanciamento temporal abre espaço para a crítica indireta, e que a idealização do passado acaba gerando a desconstrução do presente. Ao tratar de *The Castle of Otranto*, a autora ainda afirma que “sua ficção é uma tentativa de criar algo novo a partir do passado”.<sup>156</sup> Ian Duncan concorda com Kilgour ao dizer que a ficção gótica evoca a história a fim de dramatizá-la na medida em que o tempo e o lugar distantes são, na verdade, o nosso próprio tempo e lugar.<sup>157</sup> Valdine Clemens nos lembra que alguns autores entendem o resgate do passado por parte do gótico como uma forma de escape. No entanto, na opinião da autora, “o romance gótico conecta o presente ao passado a fim de fornecer um guia para o futuro. Tal estratégia serve para modificar atitudes hegemônicas através do deslocamento imaginativo temporal que habilita o questionamento de tabus”.<sup>158</sup>

Fred Botting reavalia e atualiza o tema do passado em relação à ficção científica e futurista contemporânea. O autor afirma que as novas fontes de terror e do estranho não estão mais no passado, e sim no futuro. O passado é, assim, ressuscitado apenas para ser deixado para trás, processo que abre espaço para a reversão de certas polaridades.<sup>159</sup> “O horror”, afirma o autor, “não retorna do passado ao presente para revelar segredos culposos, energias míticas e poderes espectrais: ele passou por uma mudança temporal e agora é projetado para e retorna de um futuro terrível, terminal e mecanizado”<sup>160</sup>; ou seja, o que mudou foi a dimensão do horror, visto que seu campo foi ampliado.

O constante retorno ao passado nas narrativas góticas também funciona como sustentáculo da própria construção narrativa do gênero, fortemente calcada na relação causa-consequência. Mesmo em obras cujas apresentações temporais são fragmentadas (i.e. *Daughters of the House*), tal dinâmica é fundamental.

Outro tema que encontramos em diversos romances góticos é o da transgressão. Pode-se achar, a princípio, que o ato transgressor de um personagem na teia da narrativa gótica serve apenas

---

<sup>154</sup> MONTEIRO, 2004, p. 15.

<sup>155</sup> KELLY, 1989, p. 50.

<sup>156</sup> KILGOUR, 1995, p. 9/17.

<sup>157</sup> DUNCAN, 1992, p. 26.

<sup>158</sup> CLEMENS, 1999, p. 213.

<sup>159</sup> BOTTING, 2008, p. 46.

<sup>160</sup> BOTTING, 2008, p. 176.

para causar um impacto estético, ou uma mera ponta de emoção controversa, digamos — principalmente nos romances do século XVIII, que costumavam ser extensos e tinham lá suas artimanhas para evitar o enfadonho. No entanto, as contribuições de Michel Foucault acerca da transgressão podem suscitar uma nova leitura desse tema.

Foucault<sup>161</sup> mostra, por meio de uma análise minuciosa dos mecanismos reguladores da sexualidade ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX, a maneira como tal regulação acabou por criar e proliferar uma gama de manifestações da sexualidade e de discursos sobre o sexo. O autor inicia sua obra questionando o próprio conceito de repressão sexual: seria ela um fato histórico? Os mecanismos de poder que regulam a sexualidade existem mesmo para tal fim? O discurso que denuncia a repressão funciona como barreira ou como mais um instrumento de reafirmação? O autor mostra a construção de uma aparelhagem que, ao mesmo tempo em que objetivou regular a sexualidade, fundamentou o discurso do sexo. Tal aparelhagem instalou-se em diversas esferas sociais, como a família, a escola, a igreja e o poder judiciário. Foucault mostra, por exemplo, a maneira como a Contrarreforma reforçou o rito da confissão com punições cada vez mais enfáticas em relação à sexualidade, o que mostra que o ato de falar sobre sexo se instituiu cada vez mais como uma realidade cotidiana dentro da igreja; na família e na escola, o controle da sexualidade acabou por gerar diversos espaços saturados de erotismo não conjugal; a medicina passou a interferir nos prazeres do casal, classificando determinados comportamentos e instruindo os cônjuges em relação à conduta sexual. É devido a esses mecanismos que a sexualidade nas sociedades modernas é visto não apenas como um tema obscuro, mas como *o* segredo.

O que nos interessa acerca do tema da transgressão é a maneira como Foucault mostra que a regulação da sexualidade (isto é, a imposição de limites às práticas transgressoras do desejo) acabou por disseminá-la ainda mais. É por meio da classificação e do exame de tais manifestações sexuais que o controle é feito: “a mecânica do poder que ardorosamente persegue todo esse despropósito [o das manifestações sexuais mais adversas] só pretende suprimi-lo atribuindo-lhe uma realidade analítica, visível e permanente”<sup>162</sup>; os corpos são, assim, tocados, avaliados e classificados. Dentro de tais classificações, o certo e o errado são distinguidos. No entanto, tal organização estimula a sexualidade:

O poder que, assim, toma a seu cargo a sexualidade, assume como um dever roçar os corpos; acariciá-los com os olhos; intensifica regiões; eletriza superfícies; dramatiza momentos conturbados. Açambarca o corpo sexual. Há, sem dúvida, aumento da eficácia e extensão do domínio sob o controle, mas também uma sensualização do poder

---

<sup>161</sup> *História da sexualidade I*, 1976.

<sup>162</sup> FOUCAULT, 2003, p. 44.

e benefício do prazer. O que produz duplo efeito: o poder ganha impulso pelo seu próprio exercício; o controle vigilante é recompensado por uma emoção que o reforça; a intensidade da confissão relança a curiosidade do questionário; o prazer descoberto reflui em direção ao poder que o cerca. [...] O prazer se difunde através do poder cerceador e este fixa o prazer que acaba de desvendar.<sup>163</sup>

Percebemos por meio da citação acima que há no próprio ato de instaurar limites e conter o ato transgressor uma relação ambígua e interdependente entre limite e transgressão. Tal relação já havia sido investigada por Foucault em “A Preface to Transgression”, ensaio de 1963, no qual o autor expõe exatamente a relação estreita entre limite e transgressão: “a transgressão é uma ação que envolve o limite [...]. O limite e a transgressão dependem um do outro [...]: um limite não poderia existir se fosse absolutamente intransponível e, reciprocamente, a transgressão seria inútil se apenas cruzasse um limite composto de ilusões e sombras”.<sup>164</sup> O autor ainda afirma que a transgressão atua como um espelho do limite, mostrando-lhe a face como tal e enfatizando os pilares frágeis de sua estrutura — frágeis não por serem superficiais, mas por serem suscetíveis à ação questionadora do ato transgressor. Sendo assim, a transgressão não é meramente uma oposição ou um impulso de pura violência impensada, visto que “seu papel é o de medir a distância excessiva que se abre no coração do limite e traçar a linha tênue que causa o seu nascimento”.<sup>165</sup>

Fred Botting mostra ter sido influenciado pelo pensamento Foucaultiano ao falar sobre transgressão na narrativa gótica: “os terrores e horrores da transgressão na escrita gótica tornam-se formas poderosas de *reafirmar os valores da sociedade*, da virtude e da propriedade: a transgressão, ao cruzar os limites sociais e estéticos, serve para reforçar ou sublinhar seus valores e necessidades, restaurando e definindo limites”.<sup>166</sup> Pode-se pensar que Botting sugere que a narrativa gótica age em prol dos limites. No entanto, o fato de as heroínas dos romances góticos do século XVIII (assim como as protagonistas de romances mais recentes) esbarrarem sempre nas limitações de seu tempo, sucumbindo a elas, não representa apenas uma forma moralista, pois é através do excesso e de todas as outras estratégias explicitadas até aqui que o gótico explora o jogo entre transgressão e limite de forma a identificá-lo e deslocá-lo, e não apenas de forma a exaltá-lo. A transgressão, desta forma, não aparece na narrativa gótica como uma mera jogada narrativa que vai causar um impacto estético, mas sim como uma estratégia temática fundamental para chamar a atenção do leitor aos limites impostos a certos comportamentos.

Os exemplos de transgressão como tema de romances góticos são inúmeros: desde o avarento Manfred em *The Castle of Otranto*, que pratica o incesto, passando pelos cientistas que

<sup>163</sup> FOUCAULT, 2003, p. 45.

<sup>164</sup> FOUCAULT, 2000, p. 73.

<sup>165</sup> FOUCAULT, 2000, p. 74.

<sup>166</sup> BOTTING, 1999, p. 7; grifo do autor.

desafiam a vida e a morte no século XIX, até as mulheres que clamam por liberdade e desafiam a lei do patriarcado nas narrativas contemporâneas. A transgressão muitas vezes faz parte da vida dos personagens que mais representam o corpo abjeto e horrível das histórias góticas. Vamos destacar um exemplo em especial que ilustra perfeitamente as ideias de Foucault e Botting, acima descritas — o exemplo das mulheres de *The Monk*, que são todas punidas por seus atos transgressores. Matilda, que finge ser homem para se aproximar do monge Ambrósio e depois realiza um pacto com o demônio, é condenada a ser queimada perante o povoado; Elvira, mãe da mocinha que atrai a luxúria do monge, acaba sendo assassinada por ele em sua própria casa após se impor contra a vontade de um agente de Deus; Antonia, a mocinha que alimentou o desejo do monge, é brutalmente assassinada por ele; Agnes é presa em um calabouço e levada a passar fome durante a gravidez que não devia ter acontecido, visto que ela estava prometida à igreja desde jovem; e finalmente, a madre superior que tortura Agnes e a aprisiona é massacrada pelo povoado durante uma revolta popular. Nas páginas de Matthew Lewis, transgressão se paga ou com morte ou com muito sofrimento, o que pode parecer meramente como uma maneira de impor um tom dogmático ao seu romance. Porém, acreditamos que reduzir *The Monk* à ideia “quem transgride, paga” pode ser uma leitura um tanto simplista que apaga toda a densidade analítica de um tempo. Dentro do contexto fictício extremamente complexo e repleto de denúncias e críticas explícitas de *The Monk*, aceitar a morte como moralismo nos parece um tanto incipiente. Muito mais interessante é perceber que, ao limitar os atos passionais e transgressores de suas protagonistas, Lewis aponta para tais limites, visto que o destino cruel das personagens só é cruel porque elas agiram fora da normalidade — uma dinâmica presente em inúmeros romances e filmes, mas que ganha um enfoque diferente em *The Monk* através do excesso e da sexualidade exacerbada. Em outras palavras, a morte é marco de convenções e de transgressões a um só tempo; ela é uma metáfora dos conceitos que Foucault e Botting sugerem.

Cabe ainda levantar a sugestão de que o próprio gênero gótico encontra-se inserido nesse diálogo entre limite e transgressão: ele mesmo é um corpo transgressor dentro da literatura, pontuando os limites do racionalismo e do realismo. Além disso, muitos dos autores mais consagrados do gótico foram verdadeiros transgressores das normas de seu tempo e servem, ainda hoje, como grandes exemplos de ousadia e contestação. William Beckford, por exemplo, foi preparado durante sua juventude para assumir um cargo político, seguindo os passos do pai. No entanto, influenciado pela sensibilidade artística de seu tutor, foi contra os desejos da família e dedicou-se a viagens e ao aprendizado da cultura e da língua árabe, de onde provavelmente tirou a

maior parte da inspiração para escrever *Vathek*. O autor foi obrigado a sair da Inglaterra após cometer atos de delito e de ser flagrado tendo supostamente relações homossexuais com um jovem.

A transgressão envolve outra discussão que compõe um tema fundamental do gótico: o corpo. Susan Bordo<sup>167</sup> mostra que duas características foram atribuídas ao corpo durante o seu estudo ao longo da história: 1) o corpo é algo à parte do eu, 2) tudo o que não é corpóreo (isto é, o espírito) aproxima-se de Deus, é mais nobre. Sendo assim, o espírito representa clareza e força de vontade, ao passo que o corpo é um peso que impede a autorrealização, além de limitar-se a receber estímulos e responder a eles de forma obscura; ele é vítima de impressões e paixões. Margrit Shildrick e Janet Price<sup>168</sup> concordam com a visão de Bordo: “em termos de atividades intelectuais, o corpo parece ter sempre sido considerado com suspeita como um local de paixões desatadas e apetites que podem atrapalhar a busca da verdade e do conhecimento”.<sup>169</sup> Considerando que o gótico se propõe a rever e a questionar o racionalismo, não nos espanta que sua narrativa seja atrelada de forma significativa ao corpo.

Bordo, Shildrick e Price apontam os trabalhos de Foucault como marcos importantes em uma releitura do corpo. Em “The Body of the Condemned” (1975), Foucault afirma que as relações de poder têm controle sobre o corpo e o fazem realizar funções, pois recebe os investimentos do poder para que seja forçado a produzir.<sup>170</sup> Daí surge o conceito de corpos dóceis: “um corpo dócil é aquele que pode ser sujeitado, usado, transformado, e melhorado”.<sup>171</sup> O corpo é tornado dócil a fim de encaixar-se em uma dinâmica social através de métodos disciplinadores, que não correspondem apenas a regras (o que fazer, o que não fazer), mas sim a conceitos, verdades e crenças profundamente instalados no seio da sociedade. Shildrick e Price complementam as ideias de Foucault afirmando que entender o corpo como local de imposições sociais não significa negar a materialidade do corpo, mas sim perceber que nosso entendimento dele é mediado por um contexto; a ideia não é entender o corpo como algo desencarnado, jogado à sorte da sociedade, mas sim como um lugar mutável e marcado de formas específicas.<sup>172</sup>

Susan Bordo também se mostra influenciada pelos estudos de Foucault: “[...] o corpo que vivemos e conceitualizamos é sempre *mediado* pelos constructos, associações, imagens de natureza cultural”.<sup>173</sup> Em outras palavras, por meio de atos muito simples que executamos — por exemplo,

---

<sup>167</sup> *The Unbearable Weight*, 1993.

<sup>168</sup> “Openings on the Body”, 1999.

<sup>169</sup> SHILDRICK; PRICE, 1999, p. 2.

<sup>170</sup> FOUCAULT, 1991, p. 173.

<sup>171</sup> FOUCAULT, 1991, p. 180.

<sup>172</sup> SHILDRICK; PRICE, 1999, p. 7-8.

<sup>173</sup> BORDO, 1993, p. 35; grifo da autora.

nossas maneiras à mesa — a cultura *vira* o corpo. Visto que a sociedade é feita de contradições, nosso entendimento do corpo e nossas atitudes em relação a ele serão sempre repletas de antagonismos e dissonâncias.

Não podemos falar sobre o corpo e a sociedade sem mencionar o trabalho controverso de Judith Butler. Em *Bodies that Matter* (1993), Butler mostra que a ideia de “sexo” (palavra usada entre aspas em todo o seu trabalho) é normativa, isto é, funciona como parte de uma prática regulatória que *produz* o corpo; o “sexo”, portanto, não é entendido pela autora como uma característica estanque, uma condição estática do corpo, mas como uma norma que executamos e reiteramos constantemente.<sup>174</sup> É a nossa performance de uma ideia de “sexo” que faz com que o corpo se materialize de uma forma ou de outra. Sendo assim, o aspecto material do corpo (seu contorno e seus movimentos) é visto por Butler como um efeito do poder.<sup>175</sup> A influência dos pensamentos de Foucault também fica clara nas ideias de Butler. No entanto, ao contrário das reações positivas que percebemos dentro da teoria feminista aos trabalhos de Foucault, Butler inaugurou uma onda de reações negativas, principalmente após a publicação de *Gender Trouble* (1990) e *Bodies that Matter* devido à forma como a autora associa corpo e poder. O diálogo mais interessante com a autora aparece em *What is a Woman?* (1999), de Toril Moi. A autora analisa as contradições das ideias de Butler e resgata *O Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, como um trabalho que apresenta alternativas valiosas ao estudo do corpo. Para Moi, a pesquisa de Beauvoir deve ser relida com atenção, pois contribui para uma discussão do corpo de forma menos contraditória, visto que nos possibilita entender que a estrutura do corpo tem sim um impacto na maneira como vivemos, mas isso não significa que essa estrutura tem um sentido absoluto; em outras palavras, as nossas escolhas pessoais têm uma parte importante na nossa história.<sup>176</sup>

A contribuição de Beauvoir começa com a ideia de que a transcendência humana (isto é, sua liberdade) é encarnada (ideia esta que consta nos trabalhos de outros filósofos da mesma época de Beauvoir, como Maurice Merleau-Ponty<sup>177</sup>). O corpo, portanto, não pode ser explicado apenas por uma ótica científica, apesar de poder sim ser analisado, estudado e classificado. O corpo ultrapassa as amarras da ciência e se torna uma situação, visto que funda a nossa possibilidade de liberdade e funda a nossa experiência de nós mesmos e do mundo. Como Moi explica, o que Beauvoir quer dizer com situação é a relação entre os nossos projetos e o mundo. A situação de cada indivíduo é diferente porque os seus projetos são diferentes, mesmo que tais indivíduos estejam em um mesmo

---

<sup>174</sup> BUTLER, 1993, p. 1-2.

<sup>175</sup> BUTLER, 1993, p. 2.

<sup>176</sup> MOI, 1999, p. 40.

<sup>177</sup> *Fenomenologia da percepção*, 1945.

lugar, diante de um mesmo obstáculo ou possibilidade. Sendo assim, a situação é parte de nós e o corpo está ligado à maneira como usamos a nossa liberdade.<sup>178</sup>

Outro conceito importante que Beauvoir desenvolve é o da experiência vivida, a forma como compreendemos o mundo através do corpo. A experiência marca o corpo ao longo do tempo por meio das interações com o mundo, afetando, assim, a situação do sujeito. O corpo é parte da experiência vivida, tornando-se uma forma específica de se estar no mundo; ao mesmo tempo, o corpo também afeta a experiência, moldando a maneira de viver em sociedade e a maneira como a sociedade nos percebe. No exemplo muito claro de Moi, uma pessoa com deficiência física interage com o mundo e é vista por ele de forma completamente diferente do que uma pessoa sem deficiência física.<sup>179</sup> A beleza da teoria de Beauvoir (o que não está presente na de Butler) é a ideia de que o corpo é sujeito às leis naturais e sociais mas não *reduzido* a elas; além disso, Beauvoir não reforça a premissa de que o corpo é o suficiente para definir uma pessoa, pois a ideia do corpo como situação não nos permite entender nossa situação como algo externo a nós, mas sim como uma junção dos nossos projetos, da nossa possibilidade de liberdade, e das condições que temos de alcançá-los.

As ideias de Beauvoir em relação ao corpo encontram-se frequentemente mencionadas em estudos sobre o corpo da mulher. Toril Moi se apoia em Beauvoir com muito mais afinco do que Butler, por exemplo, a fim de mostrar que nascer como mulher não significa necessariamente uma submissão a diversas regras e normas, pois o corpo é uma situação e não um destino.<sup>180</sup> Susan Bordo, depois de contextualizar o corpo (como mostrado anteriormente), também parte para a averiguação do corpo da mulher. Para a autora, a dualidade formulada entre espírito e corpo corresponde a uma dualidade histórica ainda mais forte: a dos gêneros. É uma premissa que Hélène Cixous já apontava em *The Newly Born Woman*, de 1975: “o fato de o Logocentrismo sujeitar o pensamento — todos os conceitos, códigos e valores — a um sistema binário seria relacionado ao casal homem/mulher?”.<sup>181</sup> Bordo afirma que a mulher sempre foi relacionada ao corpo — isto é, ao lado visto como negativo nas relações binárias — porque mesmo que ela fique em silêncio, seu corpo parece falar uma linguagem provocativa que evoca paixões e obscuridade.<sup>182</sup> Bordo parte para um estudo bastante atual das interferências dos discursos sociais (principalmente o da mídia) sobre o corpo da mulher, mostrando que tal influência cultural é um fato íntimo constante,

---

<sup>178</sup> MOI, 1999, p. 65.

<sup>179</sup> MOI, 1993, p. 68.

<sup>180</sup> MOI, 1993, p. 76.

<sup>181</sup> CIXOUS, 1996, p. 64.

<sup>182</sup> BORDO, 1993, p. 6.

principalmente por meio dos processos de beleza e manutenção da saúde.<sup>183</sup> Sendo assim, muitas mulheres participam das práticas culturais que as objetificam e sexualizam, tornando-se corpos dóceis. Por meio das várias artimanhas contemporâneas que envolvem os conceitos de beleza e saúde, a disciplina do corpo feminino torna-se uma forma durável e flexível de controle social.<sup>184</sup>

Considerando que o interesse de Bordo é o de explicitar essas artimanhas e o discurso que nos estimula a imaginar novas possibilidades para o corpo, a autora dedica-se a manifestações que podem representar uma resistência à dinâmica que denuncia. Uma dessas formas é a anorexia<sup>185</sup>, cujos sintomas podem ser entendidos como significados políticos em diálogo com a construção de gênero, mesmo que de forma inconsciente. “Encontramos o corpo das que sofrem profundamente inscrito nas construções ideológica emblemáticas da feminilidade do período em questão”.<sup>186</sup> Bordo entende o corpo da anoréxica como uma afirmação cultural e uma caricatura dos padrões de emagrecimento escritas de forma concreta e hiperbólica (excessiva, como no gótico). A análise que a autora faz da anorexia em relação aos padrões atuais é também relacionada ao gênero: pede-se que a mulher desenvolva um autocontrole exacerbado (ideia atrelada ao controle masculino) ao não ceder às tentações da gula e da preguiça, mas exige-se que ela também mantenha uma docilidade própria ao feminino idealizado.<sup>187</sup> É uma contradição que não tem como ser preenchida sem que o corpo entre em conflito e, muitas vezes (como no caso das anoréxicas), caminhe para uma paródia hiperbólica e dolorida. Cixous também chama a atenção do leitor para ação e docilidade: “o sonho de um homem: eu a amo — ausente, portanto desejável, uma irrelevância dependente, daí adorável. Porque ela não está lá onde ela está”.<sup>188</sup>

O corpo anoréxico, portanto, expõe um padrão de feminilidade severo em seu extremo, explicitando a violência de tais padrões em uma linguagem de sofrimento, mesmo que silenciosa. “Ela não “fala”, ela atira seu corpo trêmulo ao ar [...], ela defende com vitalidade a “lógica” de seu discurso com seu corpo; sua carne fala verdade. [...] Ela exprime significados com o corpo. Ela *inscreve* o que está falando [...]”.<sup>189</sup> Tal inscrição, no entanto, envolve a depreciação de quem a adota (é um discurso *self-defeating*, como Bordo chama), pois o silêncio como forma de protesto coloca a mulher na posição daquela que não reclama, da que consente, do corpo dócil; essa dicotomia entre fala e silêncio cria uma outra situação ambígua, pois a resistência em potencial

<sup>183</sup> BORDO, 1993, p. 17.

<sup>184</sup> BORDO, 1993, p. 166.

<sup>185</sup> A anorexia é a sensação extrema de diminuição de apetite. Bordo também estuda a histeria (neurose cujo sintoma principal é a instabilidade emocional; apresenta sintomas físicos) e a agorafobia (medo de estar em lugares públicos).

<sup>186</sup> BORDO, 1993, p. 168.

<sup>187</sup> BORDO, 1993, p. 172-3.

<sup>188</sup> CIXOUS, 1996, p. 67.

<sup>189</sup> CIXOUS, 1996, p. 92; grifo da autora.

acaba tornando-se uma reafirmação dos padrões estabelecidos.<sup>190</sup> Luce Irigaray<sup>191</sup> afirma que as mulheres sustentam certa ordem social com seus corpos exatamente por meio das situações contraditórias às quais são expostas.<sup>192</sup> Beauvoir também retrata o caráter contraditório das manifestações do corpo feminino:

Até suas explosões violentas partem de um fundo de resignação. [...] Violências contra si própria ou contra o universo que a cerca têm sempre um caráter negativo: são mais espetaculosas do que eficazes. [...] Debate-se na gaiola, não procura sair; suas atitudes são negativas, reflexivas, simbólicas.<sup>193</sup>

É interessante que Bordo perceba uma disfunção alimentar como possível discurso de resistência. Como Irigaray já aponta, o desejo da mulher “muitas vezes é interpretado, e temido, como um tipo de fome insaciável, uma voracidade que vai lhe devorar por inteiro”.<sup>194</sup> A questão da disfunção alimentar também nos interessa como sintoma dos segredos familiares — é o que veremos no próximo capítulo. Ao contrário de Bordo, no entanto, nossa atenção será voltada para a disfunção que causa o aumento do corpo, e não apenas o seu afinamento.

Continuando a análise do corpo da mulher, Beauvoir inaugura um estudo detalhado e extremamente calcado em exemplos de experiências reais. Para a autora, o corpo da mulher diferencia-se do corpo do homem desde a infância: “parece às meninas que o menino, tendo direito de bulir no pênis, pode servir-se dele como de um brinquedo, ao passo que os órgãos femininos são tabus”.<sup>195</sup> A virilidade do garoto é insuflada desde cedo, ao passo que o sexo feminino não é exaltado, o que faz com que a menina se encontre situada no mundo de uma maneira diferente. Sua passividade é, desde cedo, imposta pelos primeiros educadores. A submissão que constatamos por parte da mulher em relação aos padrões de feminilidade vem daí: “compreende-se que a preocupação da aparência física possa tornar-se para a menina uma verdadeira obsessão; princesas ou pastoras, é preciso sempre ser bonita para conquistar o amor e a felicidade; a feiura associa-se cruelmente à maldade [...]”.<sup>196</sup> Os próprios jogos e atividades corriqueiras das meninas, quando crianças e jovens, estimulam o processo de transformação do corpo feminino em um corpo dócil.

Após a infância, a jovem mulher vivencia a crise de seu corpo durante a puberdade. “Ela não é ouro nem diamante e sim uma estranha matéria, móvel, incerta, no fundo da qual impuras

<sup>190</sup> BORDO, 1993, p. 177.

<sup>191</sup> *This Sex Which is Not One*, 1985.

<sup>192</sup> IRIGARAY, 1985, p. 190.

<sup>193</sup> BEAUVOIR, 1980, p. 93.

<sup>194</sup> IRIGARAY, 1985, p. 29.

<sup>195</sup> BEAUVOIR, 1980, p. 16.

<sup>196</sup> BEAUVOIR, 1980, p. 33.

alquimias se elaboram”.<sup>197</sup> A maneira como Beauvoir descreve a puberdade interessa muito aos estudiosos do gótico porque o discurso da autora é repleto de imagens excessivas. Ela chama a atenção do leitor exatamente para o caráter hiperbólico do corpo feminino na fase da puberdade, mostrando também que a mudança dos seios, o arredondamento dos quadris, as dores da menstruação, tudo isso faz com que a menina perceba seu corpo com horror: “é então que nasce ou se exaspera na menina a repugnância por seu corpo demasiado carnal”.<sup>198</sup> Se lembramos da ideia do corpo como situação (ideia explicada anteriormente), podemos entender a posição desfavorável da mulher: com seu corpo marcado pela passividade, ela já entra na vida adulta com possibilidades reduzidas de buscas pela liberdade; o corpo como situação, a experiência vivida, moldam a nossa forma de ver o mundo de maneira completamente diferente do homem. Como Moira Gatens coloca, “é esta orientação do corpo do indivíduo no espaço, e em relação a outros corpos, que fornece a perspectiva do mundo e que é incorporada na constituição de um sujeito significativo”.<sup>199</sup>

Outra visão que nos interessa em relação ao corpo da mulher é a de Luce Irigaray. A autora entende a mulher como uma espécie de *commodity* para o homem (lembramos da Lady Vitoriana); o corpo como *commodity*, isto é, como moeda de uso e troca, é visto como transparente e abstrato: as mulheres passam a ser apenas mulheres, sem distinção ou particularidade alguma. O corpo como *commodity* é também submetido à especulação, o que o reafirma como um objeto ao qual imprimem um determinado valor.<sup>200</sup> Cria-se, assim, uma dicotomia dinâmica: de um lado estão os que controlam suas *commodities*, do outro lado estão os que sofrem tal controle. A ironia que forma este diálogo, segundo Cixous, é a mesma implícita na relação entre senhor e escravo: “o *corpo* do que é estranho não pode desaparecer, mas sua força deve ser conquistada e devolvida ao senhor”.<sup>201</sup> Mais uma vez, somos remetidos à ideia do corpo dócil.

Vimos algumas posições instigantes em relação ao corpo humano — ao corpo da mulher, especialmente — em estudos situados em momentos históricos diferentes, bem como em locais distintos. As obras que foram selecionadas seguem dois critérios básicos: 1) elas sustentam e enriquecem a leitura dos romances góticos que serão apresentados no capítulo quatro desta tese; 2) elas se complementam. Daí justifica-se que autoras importantes para discussões sobre o corpo (i.e.:

---

<sup>197</sup> BEAUVOIR, 1980, p. 48.

<sup>198</sup> BEAUVOIR, 1980, p. 53.

<sup>199</sup> GATENS, 1990, p. 229.

<sup>200</sup> IRIGARAY, 1985, p. 180.

<sup>201</sup> CIXOUS, 1996, p. 70; grifo da autora.

Audre Lorde<sup>202</sup>, Donna Haraway<sup>203</sup>, Cherríe Moraga, Gloria Anzaldúa<sup>204</sup>, Kate Bornstein<sup>205</sup>) não estejam incluídas neste capítulo. Não podemos deixar de reconhecer, no entanto, que as obras acerca da situação da mulher (mencionadas aqui ou não) devem muito ao trabalho de Mary Wollstonecraft, visto que a autora é considerada a mãe de todas as feministas. *A Vindication of the Rights of Woman*, de 1792, é um documento visionário e revolucionário, publicado em uma época em que a mulher mal sonhava em poder votar. Wollstonecraft denuncia que a lei natural de seu tempo impunha que a mulher apenas cedesse, enquanto o homem dedicava-se a perseguir objetivos e conquistá-los. O ar infantil e dócil da mulher foi produzido pelas noções equivocadas acerca do feminino, noções tão fortes que davam cabo à tirania e, conseqüentemente, ao medo por parte da mulher. A tirania do homem era justificada por uma série de discursos que buscavam provar que a mulher e o homem adquiriam conhecimento de forma diferente — é aí que Wollstonecraft desenvolve uma crítica brilhante a Rousseau<sup>206</sup>, Milton<sup>207</sup>, Bacon<sup>208</sup>, entre outros. Brilhante porque Wollstonecraft usa os mesmos argumentos encontrados nos trabalhos de tais autores para refutá-los, transformando a linguagem do homem em um espelho de suas falácias. Para a autora, é importante enfatizar que a mulher, enquanto *ser humano*, deve ter o mesmo direito e acesso à educação que o homem. A melhor forma de educação seria, portanto, a que exercita o entendimento em prol do fortalecimento do corpo e da mente — o que permite que o indivíduo atinja sua independência.

Não há como negar que o texto de Wollstonecraft já não retrata a situação da mulher contemporânea perfeitamente; muito já foi conquistado e modificado. No entanto, algumas afirmações da autora são espantosamente válidas ainda hoje. Voltando ao conceito de corpos dóceis, Wollstonecraft já sugeria uma ideia muito parecida: “visto que a obediência cega é sempre desejada pelo poder, os tiranos e sensualistas buscam manter as mulheres no escuro, pois os primeiros querem escravas, e os últimos querem um brinquedo”.<sup>209</sup> A ideia que Beauvoir desenvolve relacionada à infância da menina e à espera pelo marido também estão em *Vindication*:

As mulheres escutam desde a infância, e aprendem com os exemplos de suas mães, que saber um pouco sobre a fraqueza humana — disfarçada por termos como malícia, docilidade de temperamento, e obediência — e desenvolver uma atenção escrupulosa aos comportamentos mais puros, vão ajudá-las a obter a proteção de um

<sup>202</sup> “Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference”, 1980.

<sup>203</sup> *Simians, Cyborgs and Women: the Reinvention of Nature*, 1991.

<sup>204</sup> *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color*, 1983.

<sup>205</sup> *Gender Outlaw: On Men, Women and the Rest of Us*, 1994.

<sup>206</sup> *Do contrato social*, 1762.

<sup>207</sup> *Paraíso Perdido*, 1667.

<sup>208</sup> *Novum Organum*, 1620.

<sup>209</sup> WOLLSTONECRAFT, 1999, ch. 2.

homem; e caso elas sejam bonitas, todo o resto é desnecessário, por, pelo menos, os seus vinte primeiros anos de vida.<sup>210</sup>

O tema da beleza, trabalhado em detalhe por Susan Bordo, já é denunciado em *Vindication* como uma fonte de sofrimento:

Para preservar a beleza, a glória da mulher, os membros e os movimentos são presos com roupas que são mais severas do que amarras chinesas, e a vida sedentária à qual as mulheres são condenadas, enquanto os meninos passeiam ao ar livre, enfraquece os músculos e relaxa os nervos.<sup>211</sup>

O olhar crítico e ousado de Mary Wollstonecraft realmente instaurou uma escrita feminista de peso, em parte por sua ousadia, mas também pela força de seus argumentos, calcados não apenas em exemplos da vida da mulher, mas também em pensamentos filosóficos e humanistas.

Voltando a uma afirmação que já fizemos, o corpo tem lugar de destaque dentro da literatura gótica. Não podemos dizer que o corpo do homem não é abordado pelo gênero, mas certamente o corpo feminino ganha mais ênfase — exatamente por ser lugar de tantas contradições e excessos, por ser fonte de medo e de adoração a um só tempo. Os exemplos são inúmeros. O corpo tentador de Matilda em *The Monk* e os corpos deformados da Criatura de *Frankenstein* e de Mr. Hyde são fontes de horror. O corpo marcado de Hester Prynne em *The Scarlet Letter*<sup>212</sup> é delimitado como local de luxúria e pecado — e, conseqüentemente, de abjeção. O corpo grotesco de Sophie Fevvers em *Nights at the Circus* incita o jogo de atração e repulsão que, como já foi apontado, interessa ao gótico. Há também o corpo purulento de Sufyia Zinobia em *Shame* e o corpo excessivo de Joan Foster em *Lady Oracle*. Enfim, o corpo é tema fundamental ao gótico desde a sua criação; a forma como a narrativa do gênero dá voz ao tema o enriquece e caracteriza — a forma do excesso e do medo.

Por fim, vale mencionar um último tema: a perseguição também se encontra recorrentemente nos romances góticos, com bastante força e de forma explícita nas obras do século XVIII e com formas diversas nos séculos seguintes. Nos romances de Ann Radcliffe, por exemplo, os bandidos e malfeitores que perseguem a heroína e seus companheiros são como um obstáculo ou uma força externa que causa medo e incerteza e traz suspense e ação à narrativa. Há perseguição também no castelo de Otranto, no convento de Ambrósio em *The Monk*, e ao califa avarento de *Vathek*. *Frankenstein* abre a lista de obras góticas do século XIX com cenas clássicas de perseguição entre a Criatura e Victor Frankenstein. *Jane Eyre* é perseguida pelos fantasmas de sua

<sup>210</sup> WOLLSTONECRAFT, 1999, ch. 2.

<sup>211</sup> WOLLSTONECRAFT, 1999, ch. 3.

<sup>212</sup> Nathaniel Hawthorne, 1850.

infância e pela presença da louca no sótão. A ideia da mocinha perseguida ou desejada por um homem — a mocinha que é quase caçada pelas imposições do matrimônio — povoa os romances de sensação do final do século XIX. No século seguinte, as perseguições encontram-se nas histórias fantásticas de monstros e povos imaginários (como em *The Lord of the Rings*<sup>213</sup>), nos fantasmas de um passado que não pode ser superado (como em *Lady Oracle*), nas releituras de contos de fada (como em *The Bloody Chamber*), e em inúmeros filmes de terror.

Após essa exposição de temas pertinentes ao gótico, passamos para um estudo mais cuidadoso do lar e da família.

---

<sup>213</sup> J. R. R. Tolkien, 1954.

## 4. A CAMINHO DE CASA

### 4.1. Lugar e espaço

Queremos mostrar o lar como espaço fundamental do gótico, lugar onde o gênero encontra-se de forma mais explícita. Mas o que é espaço? O que é lugar? Uma primeira descrição de espaço e lugar aponta o espaço como delimitação neutra na qual as particularidades da história e da cultura são inscritas, e lugar como parte do espaço, um compartimento, um resultado. De acordo com essa perspectiva, portanto, partimos de uma noção geral e amorfa — isto é, de um vazio, de uma *tabula rasa* — para algo mais específico. Tal perspectiva vem sendo criticada como resultado de uma visão iluminista do mundo. Estudos mais recentes dentro do campo da fenomenologia questionam a ideia de que o espaço é precedente ao lugar alegando que o princípio do existir, do estar e do conhecimento humano nunca começa em um vácuo. Para a fenomenologia, a experiência do indivíduo tem seu início na percepção — isto é, nossas sensações e impressões nos dizem algo sobre onde estamos situados. Sendo assim, só há como conhecermos e sentirmos a nossa localização se estamos inseridos nela. O conhecimento parte, portanto, de um posicionamento e de uma percepção do local, e só depois avança para o geral. Em outras palavras, dentro dos estudos da fenomenologia o lugar precede o espaço, e não o contrário, como se costuma pensar. O lugar não é subsequente à percepção, mas sim um ingrediente dela, e se a considerarmos como um processo contínuo, então estamos sempre, inevitavelmente, conectados a algum lugar — daí o lugar não ser um produto do espaço, mas um componente universal da nossa experiência.

Em linhas muito gerais, são essas as considerações que iniciam o estudo de Edward Casey<sup>214</sup> sobre lugar e espaço. A inversão que o autor propõe — entendermos o lugar como universal em vez de o espaço — só é alcançada se tomarmos o corpo como elemento essencial da discussão:

A experiência da percepção que discuti anteriormente requer um sujeito corpóreo que vive *no* lugar *através* da percepção. Ela também requer um lugar que receba este corpo-sujeito e que estenda sua própria influência sobre o objeto. Podemos até dizer que um lugar tem sua própria intencionalidade corpórea de percepção do sujeito. Portanto, o lugar se integra ao corpo tanto quanto o corpo se integra ao lugar.<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> “How to Go From Space to Place”, 1975.

<sup>215</sup> CASEY, 1996, p. 22; grifo do autor.

Em outras palavras, o corpo é nossa forma de ter uma experiência do mundo, pois é o conhecimento do mundo *através* do corpo que nos faz conhecer um lugar e viver nele — ideia que nos remete aos trabalhos de Simone de Beauvoir (cf. 3.4).

Além do papel do corpo, a segunda contribuição da fenomenologia para um entendimento do lugar é a ideia de agregação. Agregar significa manter coisas unidas em certa arrumação.<sup>216</sup> Um lugar reúne objetos, experiências, histórias, línguas, pensamentos, memórias, expectativas — e, mais adiante neste capítulo, adicionaremos os segredos. Ele reúne, ainda, tempo e espaço, que “surgem da experiência do lugar”.<sup>217</sup> “O lugar tem o poder de unir tempo e espaço em um evento”; eles “operam *em lugares* e não são presenças autônomas ou esferas em si”.<sup>218</sup> Casey toma os fundamentos da fenomenologia a fim de renovar nossa forma de entender o lugar como um evento, e não como uma coisa estática.

O autor dedica-se ainda a mostrar com exemplos específicos de que maneira as ideias de tempo e espaço foram valorizadas em detrimento da ideia de lugar, e nos convoca a redefinir tais conceitos, sugerindo que a contemporaneidade já caminha nessa direção, visto que diversos estudiosos — geógrafos, historiadores, sociólogos, pensadores políticos — mostram uma retomada do lugar em seus escritos. O que vamos discutir neste capítulo da tese pode complementar as ideias de Casey, pois um estudo da abordagem do lar mostra que a literatura gótica contemporânea também se insere no movimento de valorização do lugar — da percepção do lugar por meio do corpo — em narrativas que problematizam a casa.

---

<sup>216</sup> CASEY, 1996, p. 25.

<sup>217</sup> CASEY, 1996, p. 36.

<sup>218</sup> CASEY, 1996, p. 44; grifo do autor.

## 4.2. A família

Algumas transgressões acontecem em lugares reclusos. É no seio velado de ambientes internos aparentemente protegidos e imaculados que as perversões humanas se manifestam com mais desatino. A literatura nos apresenta ambientes externos que configuram cenários de transgressões, como as florestas, por exemplo; no entanto, nos parece que o desvio que parte de *dentro* — tanto de dentro dos personagens quanto de dentro de suas habitações — é o maior protagonista da história das transgressões humanas retratadas na ficção.

De todos os lugares internos que mais configuram o palco de transgressões, o lar é o mais usado na literatura gótica. Sendo a família o habitante natural de qualquer lar, ela passa a ser a grande expectadora de ações transgressoras, imprevisíveis, passionais e, muitas vezes, cruéis. Consequentemente, as histórias de transgressões dentro do lar chegam ao leitor por meio do filtro da família: não se trata apenas da narrativa de sucessões de fatos, mas das vozes da família, das narrativas dos membros dessa instituição de afetos, dos sussurros de gerações que transbordam nas páginas de romances que giram em torno do lar.

Ao querer falar sobre a família, achamos pertinente buscar definições e informações dentro de estudos de psicanálise, terapia e sociologia. O objetivo é o de mostrar com argumentos de diversas áreas do saber que a família é a instituição mais vital ao ser humano. A bibliografia consultada de fato conota à família uma importância peculiar, mas encontramos duas outras noções cruciais que complementam essa ideia. Uma delas encontra-se no trabalho de Joseph Kirk Folsom<sup>219</sup>:

[A família] parece ser um dos elementos pelos quais podemos analisar a *sociedade* humana, sendo os outros elementos o sistema econômico ou a indústria, o sistema político ou o governo, o sistema educacional ou a escola, e o sistema religioso ou a igreja. No entanto, estas cinco grandes *instituições* não são meros elementos. Na nossa sociedade, elas podem parecer bem distintas, mas quando traçamos o seu passado, elas se confundem. É impossível definir precisamente as fronteiras entre o sistema econômico e a família nos povos primitivos.<sup>220</sup>

O que nos interessa nessa passagem é a ideia de que, ao longo da evolução da vida humana, passamos a adotar certas especificidades e designamos grupos distintos para cada necessidade da vida em sociedade. Durante esse processo de especificação no qual os sistemas foram se diferenciando, cada sistema recebeu incumbências específicas. À família foram designados certos

<sup>219</sup> *The Family: Its Sociology and Social Psychology* (1934).

<sup>220</sup> FOLSOM, 1934, p. 3; grifo do autor.

papéis, assim como ao governo, à escola, à igreja. Talvez seja possível traçar como tal movimento se deu e o que levou a família a ocupar o lugar que ocupa hoje, mas este seria um tema para uma pesquisa antropológica ou sociológica. Voltemos à segunda noção que desejamos destacar em relação à família — a de que ela não existe isoladamente e a de que efetua constantes trocas com outras instituições:

O interior psicológico da família não é um reino isolado. É uma região de um mundo social mais abrangente. [Por outro lado], a família não é apenas um reflexo de uma cultura ou de uma estrutura social; ela cria significados, relações e individualidades nem sempre bem-vindos em um dado contexto. A família utiliza a cultura de formas diferentes, causando às vezes o seu próprio detrimento.<sup>221</sup>

A mesma ideia é reafirmada por Evan Imber-Black, uma das autoras mais influentes para o estudo de segredos familiares:

Todas as famílias se relacionam com sistemas maiores. [...] A maioria das famílias consegue funcionar de forma interdependente com os outros sistemas, utilizando informações provenientes de tais sistemas como material para seu próprio crescimento e desenvolvimento.<sup>222</sup>

Essas duas passagens são valiosas para a presente pesquisa pois não nos deixam esquecer que refletir sobre a família não é apenas refletir sobre o grupo de pessoas dentro do lar, mas também refletir sobre interferências externas e sobre como elas afetam a dinâmica de uma dada família. Essa noção enriquece a leitura dos romances nos quais vamos nos concentrar em breve, visto que as próprias autoras estabelecem diálogos entre as famílias que protagonizam suas obras e o contexto histórico nos quais elas se inserem.

Além das noções apresentadas acima, o que encontramos nas obras sobre a família dentro de estudos de psicanálise, terapia e sociologia afirma nossa ideia inicial de que a família é um grupo peculiar por ser o primeiro a influenciar a vida de um indivíduo. Handel e Whitchurch<sup>223</sup> complementam a ideia falando sobre a importância do corpo na família:

Em nenhum outro grupo o corpo tem o papel tão decisivo tanto na formação quanto no resultado das relações. A família não é apenas o primeiro local da sexualidade; ela é também o grupo onde o corpo e suas funções recebem seus primeiros significados, onde o toque tem mais liberdade e serve tanto para unir quanto para alienar, onde a alimentação torna-se um ato social e a eliminação é ensinada, onde a tensão e o relaxamento tomam suas primeiras formas. [...] Na família, mais do que em outros grupos, os corpos participam da formação de relações e da formação do eu. A criança aprende o que o seu corpo significa para os outros, e, a partir de tal significado e de suas experiências, ela desenvolve os seus próprios significados corporais.<sup>224</sup>

<sup>221</sup> HANDEL; WHITCHURCH, 1994, p. xxvii.

<sup>222</sup> IMBER-BLACK, 1998, p. 14.

<sup>223</sup> *The Psychosocial Interior of the Family*, 1994.

<sup>224</sup> HANDEL; WHITCHURCH, 1994, p. xxiv.

Tendo em mente tudo o que já foi dito no capítulo três sobre o corpo e a narrativa gótica, a citação acima apenas reafirma a importância do espaço familiar para o gótico. Outra dinâmica dentro da família que vai nos interessar nas leituras dos romances selecionados é a dos segredos e mistérios. Quanto a isso, esta próxima passagem faz-se pertinente por abordar a comunicação dentro da família:

Poucas relações são tão importantes, salientes, duradouras e centrais ao bem-estar de um indivíduo quanto as suas relações familiares. [...] Apesar de tais relações serem muitas vezes definidas pelos genes e por cerimônias institucionais, como o casamento, elas são construídas, mantidas e destruídas pela comunicação.<sup>225</sup>

O que veremos nos romances será exatamente a presença ou a falta da comunicação e da informação dentro de famílias, e suas consequências. A ideia da comunicação pode ser vista não somente como viés central do funcionamento familiar, mas também de qualquer relação. Comunicar é também um dos maiores objetivos da arte em geral, e não é raro encontrarmos o tema da família comunicado em diversas formas artísticas, como em composições de bandas de rock que abordam a raiva em relação a gerações anteriores, filmes que apresentam sagas familiares, como *O Poderoso Chefão*<sup>226</sup> e outras adaptações de romances, e pinturas conhecidas como *family portraits*.

Na literatura, os exemplos são inúmeros, indo desde os romances de sagas familiares, como *Cem anos de solidão*<sup>227</sup>, *A casa dos espíritos*<sup>228</sup>, e *Middlesex*<sup>229</sup>, até romances que exploram mudanças no contexto cultural de famílias, como *Jasmine*<sup>230</sup>, e crises instigadas por membros familiares que se encontram em momentos turbulentos, como em *Lavoura Arcaica*<sup>231</sup> e *Unless*<sup>232</sup>. Não podemos deixar de mencionar as grandes tragédias gregas que trouxeram crises familiares ao teatro — *Medeia*<sup>233</sup>, por exemplo —, e inúmeras outras peças com o mesmo enfoque, como *A gaivota*<sup>234</sup> e *A morte do caixeiro viajante*<sup>235</sup>. Cabe perguntar, no entanto, de que maneira cada obra literária aborda a família e qual contribuição tal obra nos deixa. De que forma a narrativa familiar é desenvolvida, com que características? Para responder tais perguntas, temos de nos deter em algumas obras e propor que a análise destas sirva como exemplo para a análise de outras.

<sup>225</sup> SEGRIN; FLORA, 2005, p. vii.

<sup>226</sup> Francis Ford Coppola, 1972.

<sup>227</sup> Gabriel García Marquez, 1967.

<sup>228</sup> Isabel Allende, 1982.

<sup>229</sup> Jeffrey Eugenides, 2002.

<sup>230</sup> Bharati Mukherjee, 1989.

<sup>231</sup> Raduan Nassar, 1975.

<sup>232</sup> Carol Shields, 2002.

<sup>233</sup> Eurípedes, 431 a.C.

<sup>234</sup> Anton Checkov, 1896.

<sup>235</sup> Arthur Miller, 1949.

Na leitura minuciosa que se apresentará a seguir, vamos passar por algumas discussões cruciais. Primeiro, discutiremos sobre segredo e disfunção alimentar com Imber-Black e Bordo. Depois, vamos nos deter em um estudo sobre a casa, contando com ideias de Bachelard e Monteiro. Posteriormente, nos voltaremos para uma análise textual detalhada que vai expor as palavras não ditas nos romances. Vamos atrelar o conceito da cripta, desenvolvido por Abraham e Torok, a essa ideia. Por fim, mostraremos o gótico em cada romance.

### 4.3. Os romances

Virgínia está no canto do quarto brincando com uma formiga enquanto sua empregada a chama lá fora. Ela pensa sobre a morte do inseto, acha-se feia, não quer sair. Virgínia sabe o que a espera na casa: Luciana, a empregada que a detesta, Laura, a mãe trancada no quarto escuro, e Daniel, o médico que cuida dela. Virgínia acaba rendendo-se às súplicas de Luciana e sai para o jantar; antes, ela vai ao quarto da mãe. Olha para Laura, que parece estar dormindo acordada, e se pergunta se ela consegue escutá-la e entendê-la. O maior desejo da menina é ver a mãe curada (ela nem sabe qual doença a aflige) e de volta ao lado de seu pai, Natércio, que mora em outra casa, onde os móveis são novos, tudo é rico e bonito, e suas irmãs, Bruna e Otávia, brincam com os vizinhos Afonso, Letícia e Conrado, seu grande amor. É para lá que Virgínia quer ir, levando a mãe consigo e restaurando, assim, sua família — mãe, pai e irmãs, todos juntos.

Contudo, Laura parece estar cada vez mais longe. Mesmo que Virgínia diga para os outros que sua mãe está bem, cada conversa entre as duas termina em frases sem sentido. Virgínia sente-se muito confusa e chateada. Não sabe por que a mãe está naquele estado. Ela compara a Laura de agora com a Laura do passado por meio de uma foto antiga e se pergunta onde está aquela mulher tão linda sentada no banco ao lado de Daniel. Ela não sabe o que houve com a mãe, ou por que Daniel mora com eles, ou por que Natércio é tão distante. Não apenas distante, mas frio. Ele às vezes não quer sequer ver a menina; é ela quem tem de suplicar à governanta, Frau Herta, para ver o pai. Por que o escritório dele é tão escuro, assim como o de Daniel, assim como o quarto de Laura?

As meias de Virgínia estão sempre escorregando perna abaixo; seu laço no cabelo está sempre caindo; ela não tem bons modos para comer e é desajeitada. Ela gostaria muito de ser graciosa e esperta como Otávia, conquistando assim o amor de Frau Herta e de Conrado. Mas há alguma coisa errada nela, pois não consegue ser graciosa e bela. Ela se acha feia e sente que é muito ruim ser assim: mais fácil seria ser bonita e rica, como as irmãs. Por que não vai logo morar com elas? Natércio promete mas nunca cumpre, e por isso Virgínia tem de ficar na casa da mãe, vendo-a definhar.

A ciranda de pedra que dá nome ao romance de Lygia Fagundes Telles é um pequeno círculo de gnomos de gesso localizado na frente da casa de Natércio. São cinco gnomos que representam Otávia, Bruna, Conrado, Letícia e Afonso. Não há lugar para Virgínia. Ela se sente deslocada e os sinais de sua diferenciação são marcados o tempo todo — seja por sua

autopercepção, seja pelos comentários rudes de Luciana e Frau Herta. Virgínia se despede da família e vai estudar em um internato depois de finalmente mudar-se para a casa de Natércio. O caminho do isolamento é o mais óbvio para uma pessoa que sempre foi isolada, mesmo que artificialmente incluída. É somente quando Virgínia volta do internato para mais uma vez morar com Natércio e suas irmãs que a dinâmica de sua vida muda: como em um passe de mágica, a menina que antes era menosprezada e até ignorada passa a despertar reações adversas em suas irmãs e amigos. Afonso é o primeiro a se render à figura tão misteriosa de Virgínia, apaixonando-se por ela — o que afeta sua relação com Bruna, sua esposa. Otávia parece estar sempre plácida e distante, mas não deixa de alfinetar Virgínia em relação a Conrado, que age de maneira sempre estranha na presença dela, como se estivesse desconfortável. Letícia também se apaixona por Virgínia, assim como seu vizinho, Rogério. Em suma, Virgínia desfaz a estabilidade da ciranda de pedra sem fazer nenhum esforço. O seu retorno é suficiente para despertar vivos e mortos.

Virgínia não desarruma somente a família, mas também a si própria. O leitor sabe que, apesar de parecer segura perante as irmãs e os amigos, Virgínia ainda não consegue dar conta de diversos fatos do passado. Antes de ir para o internato, Virgínia fica sabendo, através de Luciana, que Daniel era seu verdadeiro pai e que ele cometeu suicídio após a morte de Laura — e há sugestões de que ele a tenha levado à morte com uma injeção, libertando-a de anos de loucura e clausura. No entanto, por mais que o desvendar de tais fatos surpreendam Virgínia e o leitor, muitos mistérios ainda permanecem ocultos: o que aconteceu entre Laura, Natércio e Daniel? Será que Natércio faltou com amor para com Laura? O que levou sua mãe à loucura? Em que momento ela deixou de ser a mulher bonita e feliz da foto e passou a ser o corpo frágil e amedrontado no quarto escuro, tirando raízes imaginárias de suas mãos como se fosse uma Lady Macbeth, chorando com medo de certo besouro? Por que Natércio fingiu ser seu pai? A impressão que fica é a de que as transgressões vividas pela geração anterior à de Virgínia desembocam nela sem pedir licença. Consequentemente, Virgínia vaga por entre mundos e possibilidades sem saber aonde ir, mesmo quando volta do internato, já mais crescida, menos medrosa.

Cabe evocarmos aqui dois conceitos desenvolvidos no terceiro capítulo desta tese: o estranho e a abjeção. A ideia do retorno de algo que causa terror e horror, atração e repulsa, expressa fielmente a posição de Virgínia quando ela retorna do internato. Ela é, quando menina, o resultado de uma transgressão que foi abafada, calada e ocultada. Quando jovem, sua presença perturba e também seduz, visto que seu corpo, seu nome, sua história são ao mesmo tempo estranhos e familiares. Seu corpo é o abjeto; Virgínia é como um resíduo de algo que deu errado, ou

como a assinatura de um pecado; ela desestabiliza as normas porque personifica o mistério de seus pais ao mesmo tempo em que não mostra culpa: é como se ela reafirmasse um erro todos os dias sem se sentir mal por fazê-lo, pois é inocente e não conhece toda a verdade. Ao falarmos sobre o estranho e o abjeto no terceiro capítulo, as ideias da falta e do desejo foram evocadas. Virgínia traz ambos em si: o desejo de uma família, o desejo que levou seus pais ao erro, o desejo que sentem por Virgínia e que ela sente pelos outros; ao mesmo tempo, a falta de uma explicação, a falta de uma família coesa, mas também a falta como erro. Ao cometer uma falta, Natércio, Daniel e Laura comprometeram Virgínia.

Essa é uma das características que podemos encontrar recorrentemente em romances que tratam de famílias e seus segredos do passado: a protagonista (geralmente uma menina) sofre devido a tais segredos mesmo sem saber de sua existência. É exatamente o fato de a personagem desconhecer o que aconteceu em gerações passadas que faz com que ela não entenda a sua situação. Essa criança cresce sob o olhar punitivo dos pais ou sob o julgamento de outros familiares, desenvolvendo, assim, diversas neuroses, inseguranças e diversos tabus e medos. É assim, como vimos, que transcorre a história de Virgínia em *Ciranda de pedra*, e é o mesmo que ocorre em *Daughters of the House*, ainda que de forma diferente.

O caminho que o romance de Michèle Roberts percorre é diferente do caminho da obra de Lygia Fagundes Telles, pois, em vez de ir do passado para o presente em uma ordem cronológica, *Daughters* começa no presente, volta ao passado e depois retoma o presente no mesmo ponto no qual havia parado. O efeito de tal caminho é que primeiro o leitor é exposto aos resultados de uma história para só depois conhecê-la; tal ordem reforça as consequências dos eventos a serem narrados.

Lèonie espera por Thérèse depois de vinte anos sem vê-la. A espera é permeada por ansiedade e raiva: Lèonie imagina-se cravando uma faca em Thérèse e demonstra rancor por ter ficado na casa cuidando da família que formou com Baptiste. Lèonie escolhe o antigo quarto de Antoinette e Louis para Thérèse ficar hospedada. Era o quarto dos pais de Thérèse, e também onde ela havia nascido. O retorno ao primeiro berço e o retorno de Thérèse à casa marcam o retorno da narrativa ao começo de tudo, à infância das duas personagens.

A casa e a fazenda pertenciam à Antoinette e Madeleine, irmãs. Louis era filho de vizinhos mais pobres e casou-se com Antoinette. Madeleine conheceu Maurice, o pai de Lèonie, em Paris, mas a menina não se lembrava do pai, que morreu prematuramente na guerra. Assim que Thérèse

nasceu, Antoinette a entregou à Rose Taillé, vizinha e mãe de Baptiste. Thérèse sentiu tanta fome que chegou a comer a terra do chão, mesmo que amamentada por Rose, que havia acabado de perder um filho. É como se a falta da mãe legítima gerasse uma fome insaciável. Mais tarde, Antoinette pega a menina de volta, que chora e berra sempre que deixada sozinha, como se fosse uma sirene indicando abandono no seio do lar. Os dois núcleos familiares, no entanto, nem sempre viveram lado a lado: Madeleine, Maurice e Lèonie moravam na Inglaterra, enquanto Antoinette, Louis e Thérèse, na França. Madeleine e Lèonie vão morar na França somente após a morte de Maurice.

Assim que Lèonie chega à casa da tia e da prima, ela começa a se deparar com a história do lugar e com o impacto entre a cultura inglesa e a francesa. A narrativa de dentro do lar começa a se misturar com a do exterior. Pouco tempo depois da chegada das duas inglesas, o novo padre do povoado destrói um pequeno altar no meio da floresta, que fica ao lado da casa, onde as pessoas costumavam dançar e rezar. A história daquele altar se confunde com a história da invasão alemã na França. O leitor vê o desvendar das narrativas da casa, do povo e da guerra através da percepção das duas meninas: Lèonie ouve as histórias maravilhosas sobre o altar mas nunca descobre realmente o que foi que os tais alemães, pessoas retratadas como satânicas e perversas, fizeram naquele local e por que o povo se reunia logo ali. O carpete da casa esconde as marcas das pisadas dos alemães; eles estiveram dentro do lar de Lèonie e Thérèse; as duas meninas não sabem ao certo o que isso significa. Elas descobrem, mais tarde, que alguma coisa relacionada a eles se passou no porão, e que alguma coisa também aconteceu entre os invasores e Rose Taillé. Mas o quê? Aos poucos, “a memória da casa” vai ficando mais visível, como “cicatrizes que nunca se apagarão”.<sup>236</sup> A conexão entre a família e os “sistemas maiores”<sup>237</sup>, mencionada anteriormente, é crucial na trama de *Daughters*.

As duas meninas então começam a vagar pelos segredos que sondam aquela família. Primeiro, elas exploram a casa, começando pelo porão, local proibido para as crianças. Caminham pelo aposento escuro com um misto de terror e excitação, e acabam sendo encontradas pelas suas mães. Ao serem repreendidas por Antoinette, Madeleine interfere dizendo que elas não sabiam sobre o porão — não desvenda, porém, o *quê* exatamente elas não sabiam. Mais perguntas surgem.

Pouco tempo depois, Antoinette adoece e morre ao lado de sua filha. Thérèse fica doente e torna-se mais fervorosa e devota à religião. Nesse ínterim, Lèonie resolve estender as aventuras dentro da casa para fora dela e parte para a floresta, onde vê a aparição de Nossa Senhora ao lado do

<sup>236</sup> ROBERTS, 2001, p. 44.

<sup>237</sup> IMBER-BLACK, 1998, p. 14.

altar destruído. Ela conta sobre o milagre para Thérèse, que se cura rapidamente e a acompanha na próxima escapada. As pessoas da casa — os pais de Lèonie e a empregada Victorine — não acreditam em Lèonie, mas acreditam em Thérèse quando ela diz também ter visto a aparição. No entanto, o leitor e Lèonie sabem que Thérèse mentiu. O destino de Thérèse aponta para a religião: mais tarde, ela vai se refugiar durante vinte anos em um convento, deixando Lèonie com o sentimento amargo de ter tido a sua experiência roubada e diminuída por uma mentira.

A paixão de Lèonie cresce a cada dia: pela casa, pelo passado, pelos segredos, por Baptiste. É ela que se tranca no banheiro com revistas pornográficas, é ela que beija Baptiste na floresta, é ela que cozinha com Victorine, é ela que diz gostar do cheiro das roupas sujas da família. Como que espelhando as “escavações” familiares de Lèonie, uma averiguação é feita embaixo do altar destruído e ossos humanos são encontrados. Lèonie quer saber cada vez mais sobre a conexão entre os nazistas e sua família, mas Madeleine nunca responde. Após a morte da irmã, ela se torna cada vez mais calada e unida a Louis, que definha dia após dia. Na verdade, Thérèse acha que sua tia se insinua para Louis. Novas perguntas surgem na cabeça da jovem fervorosa: não era segredo que ela havia sido amamentada por Rose, “mas havia um segredo em algum lugar, e Thérèse tinha de desvendá-lo e entendê-lo”.<sup>238</sup> Depois de algumas indicações, o leitor começa a formar novas possíveis explicações. Há indícios de que Antoinette havia sido estuprada pelos alemães em troca de não ser delatada por esconder vinho embaixo de um monte de areia no porão. Descobrimos também que foi por causa de sua gravidez que ela deixou de se tornar freira; sendo assim, Thérèse não foi uma filha desejada, e sim, provavelmente, acidental e fruto de uma invasão nazista, não só do território francês, mas também da casa e do corpo.

No retorno à casa, Thérèse volta também ao confronto com Lèonie e com as verdades e mentiras da infância. O leitor acompanha a tensão entre as duas até o ápice do romance, no qual Thérèse desvenda os segredos escondidos pelos seus pais: quando jovem, ainda antes de optar por uma vida de reclusão, Thérèse recebeu uma série de cartas de uma prima de Antoinette. Nessas cartas, Antoinette desvenda que havia realmente sido abusada por alemães, o que resultou em uma gravidez indesejada. Antoinette teve duas filhas gêmeas, Lèonie e Thérèse, e deu uma das meninas para sua irmã Madeleine. O passado da família é descoberto, o que é simbolizado pela descoberta da antiga estátua do altar destruído embaixo de um monte de areia no porão da casa. O simbolismo da Virgem Maria sufocada — “o peso da casa pressionando-a”<sup>239</sup> — evoca também a mentira de Thérèse. O peso da casa também exerce sua pressão sobre ela, que acaba o romance ateando fogo à

<sup>238</sup> ROBERTS, 2001, p. 132.

<sup>239</sup> ROBERTS, 2001, p. 162.

outra estátua da Virgem na igreja do povoado, deixando Lèonie vagando pelo quarto proibido no primeiro andar da casa, ao som das vozes dos judeus que ficaram refugiados lá durante uma noite antes de serem executados pelos alemães e enterrados embaixo do altar na floresta.

O motivo que leva Thérèse a voltar à casa é o fato de ela querer escrever uma autobiografia. Suas memórias, no entanto, não bastam: ela precisa de sua outra metade, de sua irmã gêmea, para completar o caminho do passado. A escrita autobiográfica é uma das muitas características semelhantes entre *Daughters* e o terceiro e último romance que abordaremos em mais detalhes: *Lady Oracle*. Outro fator semelhante entre os dois romances é a organização dos fatos: da mesma maneira que Roberts nos mostra o presente para depois voltar ao passado e retomar o presente no fim do romance, em *Lady* o leitor se depara primeiro com Joan no presente, passa depois para uma retrospectiva de sua história, e volta ao mesmo tempo presente do começo da narrativa.

Joan olha seu álbum de criança para tentar encontrar algum sinal que justificasse por que sua mãe a maltratava tanto, ou por que seu pai era tão distante. A averiguação leva, no entanto, a conclusões dolorosas: não há fotos de Joan no álbum depois de certa idade, como se sua mãe não quisesse mais registrar a filha, como se tivesse desistido dela. O problema mais aparente entre mãe e filha é simples: Joan é obesa — aos 15 anos de idade, mede 1m70 e pesa 111 quilos. Joan reporta atos de crueldade por parte da mãe, atos que começam a parecer um tanto exagerados para o leitor. A mãe deixa que a filha seja humilhada em sua apresentação de balé, ela força a filha a fazer dietas, a vestir roupas menores, a tomar remédios laxativos e para emagrecer, ela deixa que a filha seja caçoada pelas amigas da escola, não conversa com a menina, não demonstra nenhum afeto, torna-se cada vez mais agressiva e impaciente.

Logo, Joan junta peça com peça e entende que seu corpo imenso é uma afronta aos planos da mãe; no entanto, o que permanece um mistério para a filha é por que a mãe precisava dela para realizar um projeto: “se ela tivesse algum dia realmente decidido o que queria e tivesse feito o que tinha de fazer, não me veria como uma afronta a ela, como uma personificação de sua própria derrota e depressão”.<sup>240</sup> O que sabe sobre o passado da mãe é que ela havia sido popular, que tinha um namorado que chegou a ser seu noivo, e que seus pais haviam sido duros, o que fez com que ela fugisse de casa bem nova. Frances, a mãe, acabou casando-se com Phil, que partiu para a guerra e deixou Fran grávida de Joan. Ele retornou quando ela tinha cinco anos de idade — o que é outro mistério: Joan se pergunta por que ele não havia retornado mais cedo.

---

<sup>240</sup> ATWOOD, 1998, p. 64.

No meio de uma guerra contra a própria mãe — “o território disputado era o meu corpo”<sup>241</sup> —, Joan deixa-se engordar cada vez mais: passa a ver seu corpo grotesco e excessivo como uma vitória contra Fran. Se a família é o local “onde o corpo e suas funções recebem seus primeiros significados”<sup>242</sup>, o leitor de *Lady* começa a deduzir que a relação de Joan com seu corpo será problemática — o que realmente se constata no romance. A alimentação desesperada de Joan torna-se ainda mais justificada depois que ela escuta conversas tensas entre seus pais. Através dos canos da privada, Joan escuta Fran gritar que não queria se casar ou ter filhos; Phil responde apenas que lamenta pela vida de Fran não ter sido o que ela queria, ao que Fran responde: “você é um médico, não me diga que não podia ter feito alguma coisa”.<sup>243</sup> Fica claro para o leitor — mesmo que não para Joan — que o casamento e a gravidez foram acidentais e que Fran desejou que Phil realizasse um aborto, ao que ele se negou. Daí a comilança de Joan: “eu comia para desafiá-la, mas também de pânico. Às vezes, eu tinha medo de não existir, de ser um acidente. Eu a ouvi dizer que eu era um acidente”.<sup>244</sup> Essas informações, no entanto, não são suficientes para Joan entender o que aconteceu entre seus pais; o cerne de todo o caos que desemboca nela permanece um mistério: “o que foi que eu fiz? Será que eu tinha aprisionado o meu pai, se é que ele era o meu pai, será que eu arruinei a vida da minha mãe? Eu nem ousava perguntar”.<sup>245</sup>

Novamente, vemos aqui o padrão ao qual nos referimos anteriormente: tanto em *Ciranda* quanto em *Daughters*, e agora em *Lady Oracle*, as protagonistas sofrem por causa de um passado desconhecido. Ao contrário dos dois primeiros romances, no entanto, Atwood fornece outra personagem que compreende Joan e a trata com amor: a tia Louisa K. Delacourt. Lou também é obesa, assim como Joan, e provoca ciúmes em Fran exatamente porque tem uma relação íntima de afeto com a sobrinha. Todavia, Lou talvez seja uma das maiores fontes de indagação para o leitor mais atento. Primeiro, porque ela é sempre comparada à Fran, mas em nenhum momento elas se chamam de irmãs (apesar de a palavra *relative*, “parente”, ser usada na página 114 do romance); segundo, porque o sobrenome de Louisa é o mesmo que o de Phil, o que pode ser uma mera coincidência, mas mesmo assim causa estranheza. Joan chega a dizer que sempre achou que Lou havia sido uma antiga empregada porque seu nome era o mesmo do pai, o que nos deixa com outra pergunta: por que uma empregada teria o mesmo nome do patrão? O leitor fica desorientado, assim como Joan, principalmente pelo fato de Lou e sua suposta sobrinha serem tão próximas e tão

<sup>241</sup> ATWOOD, 1998, p. 66.

<sup>242</sup> HANDEL, WHITCHURCH, 1994, p. xxiv.

<sup>243</sup> ATWOOD, 1998, p. 73.

<sup>244</sup> ATWOOD, 1998, p. 74.

<sup>245</sup> ATWOOD, 1998, p. 74.

parecidas, como mãe e filha. Outro fato que contribui para os segredos de Lou é a devoção e gratidão que Phil demonstra quando fala sobre ela: “ela praticamente me criou”, diz ele; “ele gostava dela e era mais próximo a ela do que eu havia imaginado”<sup>246</sup>, comenta Joan.

O resultado de um passado nebuloso na vida de Joan é tão impactante quanto nas histórias de Virgínia e Lèonie e Thérèse. No entanto, é ainda mais profundo e catastrófico: Joan não recebe nenhum amor dos pais, o que a leva a não ter nenhum amor próprio; sem saber seu valor, Joan vaga por momentos humilhantes na escola, nos diversos trabalhos aleatórios que tem, e também não vivencia seu corpo de uma forma saudável. Não sabe o que fazer em relação à mãe e fica ainda mais perdida quando Lou falece. A situação caótica no lar de Joan tem dois pontos culminantes. O primeiro, quando Joan olha para seu corpo e resolve perder peso, não só para resgatar a herança de Lou (o testamento era bem claro, dizia que Joan só poderia pegar o dinheiro se emagrecesse), mas também por ter atingido o seu limite. O segundo, quando Fran declara ter nojo da filha e a ataca com uma faca. Esses dois momentos expressam uma sensação brutal de deslocamento e abjeção. O primeiro momento leva Joan a perder peso, o que conseqüentemente leva Fran a se sentir cada vez mais irritada e a atacar a filha. O segundo momento leva Joan a sair de casa e mudar-se para a Inglaterra.

Após a mudança, o que Joan vivencia é uma série de tentativas e erros — bem mais do que acertos. A própria Joan admite assumir uma nova identidade perante seu primeiro namorado na Inglaterra, um estranho polonês chamado Paul, escritor de romances pornográficos. Outra identidade ainda é assumida quando Joan resolve também se tornar uma escritora de romances góticos sob o codinome da tia. Ao deixar Paul e casar-se com Arthur, outra Joan se apresenta, e o mesmo acontece de novo quando ela começa um relacionamento extraconjugal com Chuck Brewer, o excêntrico artista plástico mais conhecido como Porco-espinho Real. Ela não conta para nenhum deles que já havia sido obesa e que sua relação com os pais é turbulenta; ela simplesmente inventa e reinventa sua identidade de acordo com a situação. Podemos sugerir, sobre esse tema, uma intertextualidade com o romance *Lady Audley's Secret*, sobre o qual falamos no capítulo três (cf. 3.3), visto que a protagonista da obra de Braddon também fala sobre a adoção de uma identidade nova ao casar-se com Sir Michael: “chega de dependência, chega de labuta, chega de humilhação [...]; todos os traços de uma vida antiga se desmancharão — todas as pistas à identidade serão enterradas e esquecidas [...]”.<sup>247</sup> Ao nos remeter ao romance de Braddon (até mesmo por meio do

---

<sup>246</sup> ATWOOD, 1998, p. 116.

<sup>247</sup> BRADDON, [1861] 1993, p. 12.

nome *lady* em seu título), Atwood evoca a mulher vitoriana, os modelos que deviam seguir e as ambiguidades que tal modelo gerou.

Joan não está sozinha no processo de desdobramento de identidades que vemos em *Lady Oracle*. Todos ao redor dela parecem ter facetas diversas: é como se o romance colocasse um espelho que multiplicasse a imagem de cada um — assim como o espelho de três faces na frente do qual Fran se maquiava enquanto Joan observava as três cabeças da mãe nos reflexos da penteadeira. Joan, no entanto, não sabe administrar os vários caminhos que toma: ela se perde em cada companheiro, em cada emprego, em cada livro que publica. A saída que encontra é forjar uma morte acidental e fugir para a Itália, para uma cidadela de nome sugestivo — Terremoto — onde ela já havia estado com Arthur.

A saída desesperada de Joan não a liberta por completo de toda a confusão que permeia sua mente, como ela havia vislumbrado. Joan sente-se cada vez mais paranoica, ouvindo sons, passos, e temendo tudo e todos, até que decide voltar ao Canadá a fim de salvar seus amigos, indiciados por sua “morte”. Antes de voltar, ela conta sua história para um jornalista. Não sabemos se a vida de Joan é publicada e qual a consequência disso, mas é interessante notar que a vida de segredos dos pais acabou por levar Joan a ter uma vida de segredos para si: a falta de amor próprio, de confiança, leva Joan a esconder sua obesidade e suas lembranças doloridas da infância, reinventando o passado a seu bel-prazer.

O mistério que envolve os pais de Joan não está apenas no fato de não sabermos como a gravidez de Fran se deu, mas também no ofício obscuro de Phil e na morte mal explicada de Fran. Sabemos que Phil trabalhou na guerra e que seu papel era matar e curar pessoas. A descrição de Joan atribui um tom fantástico ao pai: por trabalhar em um hospital e ter visto tanto da vida e da morte, ele era um “encantador de espíritos, um *shaman*”<sup>248</sup> que Joan gostaria de ter conhecido melhor. Quanto à morte de Fran, basta dizer que Joan vê o fantasma da mãe em sua casa na Inglaterra, como se quisesse avisar que estava morta. Quando Joan volta para o Canadá a fim de ver o pai e ajudá-lo com a organização dos pertences da mãe, ela encontra a casa já sem as roupas e os objetos de Fran. Ela também acha estranho que a mãe tenha caído da escada do porão acidentalmente, mesmo que estivesse bebendo um pouco demais. O pai declara seu amor por Fran e diz que a casa não é a mesma sem ela, mas Joan desconfia: os olhos do pai parecem pedir que Joan não o questione, mas ela compartilha com o leitor a impressão de que alguma coisa errada aconteceu na casa. Ela resolve não fazer nada: “o que eu teria feito se tivesse descoberto que meu

---

<sup>248</sup> ATWOOD, 1998, p. 72.

pai era um assassino?”.<sup>249</sup> Os mistérios que sondam a família Delacourt permanecem sem nenhuma resolução; o leitor fica com mais indagações ao final deste romance do que nos outros dois, que são mais generosos e nos fornecem mais indicações.

---

<sup>249</sup> ATWOOD, 1998, p. 178.

#### 4.4. O segredo

Como vimos nas descrições dos romances, a abordagem das transgressões e suas consequências em gerações mais novas dentro da família gira em torno de um conceito presente nas três obras: o segredo. Em *Ciranda*, o segredo da paternidade e o segredo do que aconteceu entre Laura, Daniel e Natércio. Em *Daughters*, o segredo da maternidade, da invasão alemã, do estupro. Em *Lady*, o segredo de uma gravidez indesejada, o segredo da tia e o segredo do passado de Joan.

Em *Family Problems* (1989), Peter Williams argumenta que problemas surgem na família em decorrência do que ele chama de “ciclo de vida familiar”<sup>250</sup>, isto é, o tempo de evolução e desenvolvimento entre gerações. Geralmente, é a criança que vai carregar os sintomas do resto da família — e ela pode carregar influências de gerações bem anteriores à sua —, e a situação desta criança só pode ser resolvida se toda a família participar do processo de tratamento. Complementando a ideia do autor, podemos dizer, com base nas histórias de Telles, Roberts e Atwood, que o segredo também pode ser entendido como um fator que traz problemas à família. Podemos até argumentar que a formação do segredo faz parte do processo de mudanças no ciclo de vida familiar, como uma forma de proteger determinados eventos ou sentimentos que não devam, por algum motivo, passar para o próximo ciclo. De qualquer maneira, entendemos a ideia do segredo como o grande gatilho de crises na família que vão desembocar em uma geração posterior.

Falamos anteriormente sobre a questão da comunicação dentro da família. O segredo não é apenas a falta de comunicação nas famílias de Virgínia, Lèonie e Thérèse e Joan, mas também uma *forma* de comunicação: comunica-se que há algo velado, fora do alcance, abjeto, e que, ao mesmo tempo em que as personagens não podem (a princípio) saber do que se trata, elas recebem claros indícios de que tal fato velado faz parte delas, assim como faz parte da casa e da família, e que elas estão sendo privadas de tal informação propositalmente. Elas sabem que são afetadas por essas histórias escondidas mesmo sem conhecê-las. Como Evan Imber-Black<sup>251</sup> coloca, “quando relações são unidas por um segredo, a comunicação geral da família pode ficar marcada pelo ato de manter o segredo, até mesmo em áreas totalmente distantes do segredo inicial”.<sup>252</sup>

A autora ainda nos explica que segredos são um “fenômeno sistêmico”, isto é, são fenômenos que se dão no campo das relações “formando díades, triângulos, alianças escondidas,

<sup>250</sup> WILLIAMS, 1989, p. 1.

<sup>251</sup> *Secrets in Family and Family Therapy*, 1993.

<sup>252</sup> IMBER-BLACK, 1993, p. 14.

separações, cortes, definindo quem está “dentro” e quem está “fora”, e calibrando a aproximação e a distância em cada relação”.<sup>253</sup> “Eu conto os meus segredos se você me contar os seus”<sup>254</sup>, diz Thérèse à Lèonie em busca de aproximação — ela precisa de ajuda para terminar sua autobiografia. A lealdade entre membros de uma família, continua Imber-Black, é muitas vezes delineada pelos segredos; é essa ideia que modela a relação entre Laura, Daniel e Natércio em *Ciranda*: é o segredo do que aconteceu entre os três que os une ao mesmo tempo em que os afasta.

O segredo assume um caráter dinâmico dentro da casa. Sendo assim, a narrativa do segredo é a narrativa do cerne da vida doméstica, desse eixo pulsante que, por meio da omissão e do mistério, faz circular expectativas, dúvidas e medos. Através da abordagem do lar, a literatura gótica insere-se no movimento de valorização do lugar no qual corpos percebem, sofrem e assimilam sua experiência. Isso nos remete à discussão sobre lugar e espaço que abriu este capítulo.

Seguindo adiante, Imber-Black analisa as consequências que o segredo pode trazer a um membro familiar específico: “um segredo pode estar localizado em um indivíduo, envolvendo pensamentos, sentimentos ou ações que a pessoa nunca conta para outra. Esta localização do segredo geralmente destrói a autoestima”.<sup>255</sup> Tanto Virgínia quanto Joan apresentam questões sérias em relação à autoestima e podem ser vistas não como detentoras do segredo mas como corpos onde os segredos se localizam. Lèonie e Thérèse não apresentam o mesmo sintoma, mas apresentam outros: a sexualidade culposa (tanto nas cenas em que as duas “brincam” no quarto, quanto nas cenas entre Baptiste e Lèonie), a doença de Thérèse (seu corpo enfermo), o contato com o místico na aparição que Lèonie presencia, a mentira de Thérèse e a raiva que ela provoca em Lèonie. Podemos argumentar que a dinâmica entre as duas meninas é instigada por esse grande segredo que pesa sobre a casa. E podemos dizer também, retomando Beauvoir, que um corpo marcado por um segredo vai ter a experiência constante do segredo (de *ser* segredo). Não só a autoestima fica destruída, mas as possibilidades, os projetos, enfim a *situação* desses corpos é profundamente afetada pelo segredo.

Outras considerações que podem ser encontradas no mesmo livro de Imber-Black complementam essas considerações. Peggy Papp<sup>256</sup>, por exemplo, explica que quando a criança sente que algo está sendo escondido ela “perde seu senso de confiança e por vezes acaba se culpando”.<sup>257</sup> Ela cria suas próprias explicações mitológicas e fantásticas, que são expressas por

---

<sup>253</sup> IMBER-BLACK, 1993, p. 9.

<sup>254</sup> ROBERTS, 2001, p. 23.

<sup>255</sup> IMBER-BLACK, 1993, p. 21.

<sup>256</sup> “The Worm in the Bud: Secrets Between Parents and Children”, 1993.

<sup>257</sup> PAPP, 1993, p. 66.

meio de sintomas comportamentais e físicos. É o que ocorre com Joan: são tantas as perguntas que ela se faz em relação à gravidez da mãe, e é tamanho o segredo em sua família, que ela se sente rejeitada e come para existir. Ann Hartman<sup>258</sup> fala sobre a falta de informação em famílias com filhos adotivos: “os adotados geralmente falam sobre ter a sensação de um vazio, de um vácuo”, e apresentam dificuldade em estabelecer sua identidade devido ao segredo de sua adoção.<sup>259</sup> A protagonista adotada de *Ciranda*, Virgínia, mostra exatamente certa falta de rumo decorrente da identidade dilacerada. O vazio ela preenche com suas conversas com insetos, suas fantasias em relação a Conrado e à ciranda, com sua fuga para o internato e, posteriormente, sua fuga para o mundo. A adoção em *Daughters* é dupla. Primeiro Thérèse é adotada por Rose Taillé, depois Lèonie descobre ter sido adotada pela própria tia. Thérèse atea fogo à igreja, passando perto da morte, e Lèonie termina o romance no quarto proibido da casa ouvindo vozes do além; os finais trágicos já dizem tudo. Quanto à *Lady Joan*, nosso maior exemplo de uma identidade problemática, ela menciona a sensação de vazio, que atribui ao emagrecimento, mas a sugestão da adoção também é pertinente, visto que a própria Joan confessa que “em um de [seus] sonhos, fingia que tia Lou era [sua] mãe de verdade que, por algum motivo oculto, mas perdoável, [a] tinha deixado com os pais para que [a criassem]”.<sup>260</sup>

Há ainda dois conceitos interessantes no livro organizado por Imber-Black que nos ajudam na leitura dos romances. Um relaciona segredos e mulheres:

Mulheres do mundo todo aprenderam a usar o segredo e o silêncio como estratégias de sobrevivência, para esperar por um tempo e um lugar melhor, para preservar suas histórias e experiências, para se protegerem e protegerem suas crianças, para enriquecer suas vidas, para se definirem.<sup>261</sup>

Tal afirmação só pode realmente ser feita em relação a um grupo cuja história envolve repressão e tabu. É parte da história das mulheres no mundo ocidental, como nos conta Beauvoir, calar seus instintos e suprir a falta de possibilidades com o casamento, os deveres do lar, a servidão à palavra do pai. Lucy Audley, protagonista do romance já mencionado de Braddon, ilustra essa afirmação: “eu aprendi que o meu destino na vida dependia do casamento [...]”.<sup>262</sup> É o estudo dessa situação que Beauvoir nos apresenta em seu trabalho seminal. Em termos gerais, a autora mostra de que maneira a jovem mulher percebe a supremacia masculina ao seu redor em praticamente todos os setores da vida, o que a coloca em uma situação de passividade e não lhe permite ver a

<sup>258</sup> “Secrecy in Adoption”, 1993.

<sup>259</sup> HARTMAN, 1993, p. 91-2.

<sup>260</sup> ATWOOD, 1998, p. 85.

<sup>261</sup> LAIRD, 1993, p. 245.

<sup>262</sup> BRADDON, 1993, p. 350.

possibilidade de competir com o poder do homem. O casamento e a maternidade são vistos por Beauvoir como um destino inevitável ou como uma forma de atingir estabilidade e respeito. A mulher procura pelo homem perfeito, guarda sua energia para cuidar do lar, abandona atividades de interesse pessoal em prol do marido e dos filhos. A autora não descarta a união entre homem e mulher por amor, mas nos mostra tal união também como uma prisão.

Cabe a Laura carregar a letra escarlata da loucura por ter escolhido o amor de Daniel; cabe a Madeleine e Antoinette guardarem a história da casa: os alemães, as filhas não desejadas e depois compartilhadas, o misticismo do povoado; cabe a Fran empenhar-se por sua filha para que ela consiga ter o êxito que o casamento e a gravidez não a deixaram ter. As histórias dessas mulheres são histórias de sobrevivência; os segredos garantem a perpetuação de suas vidas.

Outro conceito que nos interessa é desenvolvido por Laura Giat Roberto<sup>263</sup>: “a disfunção alimentar é como “segredos familiares desvendados” que cumprem a mesma função de outros segredos familiares mais concretos e menos metafóricos”.<sup>264</sup> Para a autora, a fome ou a alimentação em excesso são metáforas de uma família que aposta no perfeccionismo e na aparência de um status social em vez de apostar na honestidade e no amor familiar. O indivíduo com disfunção alimentar demonstra “uma tremenda confusão sobre a aceitação de sua aparência, seu valor, sua importância para os outros, e o significado de suas necessidades pessoais, seus objetivos e motivações”.<sup>265</sup> Além disso, tais indivíduos apresentam, muitas vezes, relações extremamente conflituosas com suas mães. Roberto poderia ter escrito seu artigo com base na história de *Lady Oracle*. Joan Foster encaixa-se exatamente nesse tipo de manifestação do segredo, pois a falta de honestidade e de amor entre Fran, Phil e ela a leva a engordar, mesmo quando muito jovem; a autoaceitação parece que nunca chega ao romance, mesmo quando ela emagrece; a falta de motivação é clara em toda a sua história, assim como o conflito com a mãe.

A associação entre o segredo e a disfunção alimentar é um exemplo eficaz de como o segredo atinge o corpo. No capítulo três desta tese, mostramos algumas considerações acerca da disfunção alimentar segundo o trabalho de Susan Bordo (cf. 3.4). A autora mostra de que maneira a anorexia representa um discurso hiperbólico e dolorido de resistência contra os padrões contemporâneos de feminilidade. Bordo foca apenas um dos lados do excesso como resistência: o lado da diminuição do corpo. Tendo *Lady* como objeto de estudo, queremos apontar o outro lado da equação — o do aumento do corpo — como uma outra forma de discurso de resistência, tão

<sup>263</sup> “Eating Disorders as Family Secrets”, 1993.

<sup>264</sup> ROBERTO, 1993, p. 161.

<sup>265</sup> ROBERTO, 1993, p. 161.

hiperbólica e dolorida quanto o seu oposto. A grande diferença entre a obesa e a anoréxica é que a primeira não compactua com o exercício do autocontrole — característica que Bordo destaca como sendo masculina. Além disso, a ação dos padrões de feminilidade toma caminhos distintos nos dois casos: enquanto a anoréxica tenta livrar-se dos excessos e tornar-se esbelta, leve, “limpa”, o corpo da obesa representa escancaradamente o *peso* desses padrões. O tamanho do corpo obeso é exatamente o tamanho da pressão que sofre, enquanto a finura do corpo anoréxico é exatamente a linha tênue, delicada e ambígua, que separa o que a sociedade quer que a mulher seja e o que ela pode ser. Os corpos excessivos são metáforas carnavais, representações vivas de um contexto histórico e social.

Apesar de Joan saber que o caminho ao qual submete seu corpo é penoso (já destacamos anteriormente a citação na qual ela diz comer para sentir-se presente), não é a consciência em relação aos padrões de feminilidade que levam Joan a exceder-se. Mesmo que ela se questione — e questione o leitor — sobre o significado de ter recebido o nome de uma diva do cinema americano (modelo de beleza), há certa ingenuidade em relação ao seu processo de comer e desafiar a mãe. Essa ingenuidade não é sugerida no romance por acaso: ela aponta para a alienação da mulher em relação à sua própria condição.

Vale lembrar que Margaret Atwood já havia abordado o tema da comida em *The Edible Woman* (1970), seu primeiro romance publicado. *Edible* é a história de Marian McAlpin, uma mulher comum que tem uma profissão razoável, mora com uma amiga e tem um namorado que a enfastia. Em um determinado momento de sua vida, Marian começa a questionar o pedido de casamento por parte de Peter e desenvolve um comportamento excêntrico, caracterizado especialmente por ações que dificultam o seu relacionamento com as pessoas ao seu redor e por uma disfunção alimentar inusitada. Gradualmente, a protagonista para de conseguir ingerir alimentos. Marian finalmente percebe que sua relação doentia com os alimentos é uma metáfora das pressões que Peter exerce sobre ela, como se o noivo estivesse “devorando” sua identidade.

O tema da disfunção alimentar é pertinente ao estudo do gótico literário e do corpo porque abarca abjeção, excesso e medo. Devido às minhas próprias experiências relacionadas a disfunções alimentares, tenho uma inclinação para perceber o ato de comer como um ato de preenchimento. Se tomamos a metáfora do corpo como nossa casa primordial, então comer excessivamente é como trazer móveis para dentro da casa constantemente. Cada móvel gera uma indagação — Será que posso comer isso? Será que isso vai me deixar mais feia? Será que tem alguém me vendo comer?

—, e assim o processo de se sentir sempre insegura nunca tem fim. Assim como os móveis que escolhemos desvendam coisas sobre nós, a comida que ingerimos e as quantidades que escolhemos compõem um retrato das nossas experiências. O que une as que comem demais às que comem de menos é uma estética do excesso, é o grotesco. Como Punter e Byron dizem, “o grotesco sugere uma desordem tanto no *nível físico* quanto no nível moral da existência, e é parte do caos da condição humana [...]”.<sup>266</sup>

---

<sup>266</sup> PUNTER; BYRON, 2004, p. 183; nosso grifo.

#### 4.5. A casa

A relação entre segredo e corpo não acontece apenas em *Lady* — mesmo que lá aconteça de forma mais óbvia —, mas também nos outros dois romances. Virgínia é sempre a menina desgredada e torna-se a jovem que usa uma noite de sexo para esgotar seu corpo: “daqui a pouco ficarei em cacos na sua mão, [...] mas eu quero que seja assim”.<sup>267</sup> As aventuras sexuais de Lèonie na floresta e a enfermidade de Thérèse também são exemplos do corpo manifestando-se dentro de um ambiente doente por causa dos segredos.

Todavia, é no corpo da casa que os segredos mais se imprimem nos três romances. Para entendermos a casa como corpo, vale primeiro traçarmos algumas considerações sobre a casa enquanto lugar dinâmico que abriga experiências e que se faz delas. Em *A poética do espaço* (1957), obra consagrada de Gastón Bachelard, a casa é apresentada como local de síntese e integração, e não apenas como uma construção sem dinamismo. A síntese à qual Bachelard se refere é a das memórias dos habitantes da casa; a integração é a dos seus pensamentos e sonhos.<sup>268</sup> Os segredos também fazem parte fundamental dessa dinâmica.

Outra ideia interessante desenvolvida por Bachelard gira em torno dos cantos da casa. Para o autor, quanto mais cantos e corredores a casa tem, mais bem caracterizados são os “refúgios” das nossas lembranças. “Todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular com nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, o germe de uma casa”.<sup>269</sup> Sentado ou encolhido no seu canto, o sonhador solitário acaba formando um momento e um lugar irreais, visto que o tempo e a vida parecem se suspender enquanto o indivíduo recolhe-se no canto. Aquele que perambula por essa porção peculiar da casa tem características também peculiares: está em contato consigo e com a vida da casa de outra maneira, de um ângulo especial. É exatamente pela vivência dos cantos que Lygia Fagundes Telles diferencia Virgínia. É claro que todo o contexto turbulento de sua família a marca de forma definitiva, mas a narrativa da autora acerca dos momentos em que Virgínia está nos cantos conversando com insetos e confabulando sobre memórias e possibilidades futuras confere à personagem e ao romance um tom de intimidade quase obscura. Não é um mero acaso, por exemplo, que *Ciranda* comece exatamente com a descrição de Virgínia sozinha em um canto de seu

---

<sup>267</sup> TELLES, 1984, p. 128.

<sup>268</sup> BACHELARD, s.d., p. 22-3.

<sup>269</sup> BACHELARD, s.d., p. 108.

quarto considerando a morte de uma formiga; em outra cena, Virgínia está abraçada ao travesseiro encolhida em sua cama, no escuro, temendo as sombras na parede. Quando Frau Herta quer dar-lhe a notícia da morte de sua mãe, Virgínia “[vai] se afastando sem ruído, aconchegada à penumbra dos cantos”<sup>270</sup>. E, ao finalmente receber a notícia do falecimento de Laura, a protagonista “[desaba] então de joelhos, encolhida como um bicho”<sup>271</sup>.

Quando Bachelard aborda os cantos da casa e caracteriza tais lugares como refúgios das lembranças, percebemos aí uma conexão entre humano e construção que vai além da mera habitação. Ao se refugiar nos cantos, uma parcela das impressões e das lembranças do solitário se adere ao lar. As paredes, o chão, o rodapé, todos os “membros” da habitação vão receber uma parte do humano — impressão esta que vai variar não somente de acordo com a pessoa, mas com o tipo da casa, suas cores, seu estilo, suas luzes. Bachelard nos mostra que a casa habitada toma vida própria, ideia também apresentada por outros autores. Cixous chama o corpo da mulher de sua casa e aponta para a falta de controle da mulher em relação a esse lugar. “Ela não conseguiu viver em sua “própria” casa, seu próprio corpo. [...] As mulheres não prestam atenção em si mesmas. Elas não exploraram suas casas”.<sup>272</sup> Em *Leituras contemporâneas* (2009), Conceição Monteiro também toma a metáfora do corpo feminino como casa em sua análise de *Daughters of the House*, destacando principalmente o início do primeiro capítulo do romance: “era uma casa inconstante. Às vezes, era segura como uma igreja, e às vezes ela tremia e se rachava”.<sup>273</sup> Mais tarde, Roberts diz que a casa era feita de pele e tinha paredes de cartilagem que um soldado podia rasgar com as próprias mãos, atrelando a casa-corpo à guerra e à violência sexual, como explica Monteiro.<sup>274</sup>

Ainda sobre esse tema, vale lembrar mais uma afirmação de Bachelard: “não esquecemos os espaços de solidão nunca porque eles são constitutivos”.<sup>275</sup> Constitutivos não apenas em relação ao habitante, mas em relação à casa também: há uma transformação mútua entre indivíduo e habitação. Nós crescemos e nos firmamos de determinadas formas de acordo com o nosso lar, mas a via não é de mão única, visto que a casa (a construção sólida aparentemente inanimada) também adquire vida, sensações, lembranças, cheiros, temperaturas diferentes de acordo com a interação que estabelece com seus habitantes. É esta casa dinâmica e humana que o romance gótico sempre buscou retratar, desde os casarões opressores, másculos e nada simpáticos de Ann Radcliffe até a casa multifacetada, ambígua e sexualizada de Michèle Roberts.

<sup>270</sup> TELLES, 1984, p. 63.

<sup>271</sup> TELLES, 1984, p. 63.

<sup>272</sup> CIXOUS, 1996, p. 68; aspas da autora.

<sup>273</sup> ROBERTS, 2001, p. 1.

<sup>274</sup> MONTEIRO, 2009, p. 118.

<sup>275</sup> BACHELARD, s.d., p. 25.

Uma última ideia desenvolvida por Bachelard nos é valiosa: a de que as imagens da casa são organizadas não só de forma concentrada, mas também em uma direção vertical, isto é, do porão ao sótão. O telhado protege, o sótão sustenta. No sótão, os medos se racionalizam mais rápido; no porão, “a racionalização é menos rápida e menos clara”, pois no porão, lugar das “potências subterrâneas”, “há escuridão dia e noite”; o porão é “a loucura enterrada, dramas murados”.<sup>276</sup> Que afirmações mais pertinentes ao pesquisador do gótico! É exatamente esse retrato do porão que encontramos na grande maioria dos romances góticos que escolhem o nível mais baixo e assustador da casa como cenário de intrigas, descobertas, e segredos. Falar sobre porões nos remete diretamente a *Daughters*, visto que grande parte do ar de suspense e da carga de sexualidade do romance acontece nesse lugar.

Não é apenas o porão que representa o lugar dos segredos em *Daughters*. Como Monteiro sugere, a casa *toda* é transformada em um *locus* de mentiras e segredos, o que faz com que Roberts penetre “nas convenções do romance gótico”, pois reveste a casa “de certo terror encontrado nas moradas de Radcliffe, Poe e outros escritores do gênero”.<sup>277</sup> O terror da casa de *Daughters* também vem atrelado à memória de uma história sangrenta — no caso, a do nazismo: a estrutura da casa é assombrada pela história e tal memória é acessada constantemente.<sup>278</sup> Na verdade, as memórias que a casa guarda são “um modo de repressão. O processo de verbalizar a memória é uma forma de redistribuir o medo [...]”.<sup>279</sup> Bachelard também fala sobre a casa como um lugar que agrega memórias. “O [lar] é o gerador de coleções, bem como de recordações, de tudo o que ocorre nas vidas de seres conscientes, e até para a trajetória de coisas inanimadas. Seu poder consiste em reunir tais vidas e coisas, cada uma em seu espaço e tempo, em uma arena de compromissos comuns”.<sup>280</sup> Essa ideia fica reforçada em *Daughters* pelo fato de a autora ter escolhido nomear seus capítulos de acordo com os objetos da casa.

Em seu estudo sobre a casa de *Daughters* e a de *As Meninas*<sup>281</sup>, Monteiro abrange diversos temas pertinentes à presente pesquisa: a casa, o corpo, a história, o segredo. Os mesmos temas também são pertinentes a *Ciranda* e *Lady*, visto que as casas de Virgínia e Joan são revestidas de segredos e terrores do passado. Outro ponto em comum nos três romances em relação à casa é o retorno ao lar. Thérèse retorna à casa da infância após anos de distanciamento no convento;

---

<sup>276</sup> BACHELARD, s.d., p. 31

<sup>277</sup> MONTEIRO, 2009, p. 23.

<sup>278</sup> MONTEIRO, 2009, p. 127.

<sup>279</sup> MONTEIRO, 2009, p. 125-6.

<sup>280</sup> BACHELARD, s.d., p. 26.

<sup>281</sup> Lygia Fagundes Telles, 1973.

Virgínia volta à casa do pai depois de sair do internato; Joan volta à casa dos pais no Canadá quando recebe a notícia da morte da mãe. Mais uma vez, retomamos Bachelard:

Pense no que significa voltar a um lugar que você conhece e encontrá-lo cheio de memórias e expectativas, coisas antigas e coisas novas, o familiar e o estranho, e muito mais além disso [...] A característica da reunião dá ao lugar a sua durabilidade, permitindo-nos retornar a ele quantas vezes quisermos como *o mesmo lugar*, e não apenas como a mesma posição ou sítio.<sup>282</sup>

O “mesmo lugar”, mas com algum deslocamento: o retorno de Thérèse à casa é banhado de dor; a sensação de Virgínia ao rever a ciranda de pedra não é igual a de antes; a casa de Joan não parece mais ser a mesma sem os objetos da mãe. Retornar à casa — nesses romances e, em vários outros casos na literatura gótica — não é apenas uma forma de rever objetos e pessoas, ou de apaziguar a saudade, mas sim de conectar passado e presente e de expor o abismo criado pelos segredos.

---

<sup>282</sup> BACHELARD, s.d., p. 24; grifo do autor.

#### 4.6. Palavras não ditas

Desenvolvemos um estudo dos segredos familiares em relação a alguns temas pertinentes aos romances selecionados — adoção, corpo, alimentação, casa. Não podemos encerrar a nossa abordagem dos segredos, pois existe ainda outro nível no qual eles se manifestam, um nível de extrema importância principalmente para um estudo literário como este: o nível da palavra.

Nos três romances escolhidos, o segredo se manifesta por meio das informações que não são compartilhadas, isto é, por meio das palavras não ditas. Em *Ciranda*, Luciana deixa Virgínia ficar no quarto da mãe mas não quer que ela fale sobre o passado: “então, só cinco minutos. E não fale muito. *Não fale muito*, está me compreendendo?”.<sup>283</sup> Em outra cena, Bruna reprime Otávia porque ela fala o nome de Daniel: “papai não quer que você fale nesse nome, você sabe disso”.<sup>284</sup> O mesmo pai que não quer ouvir o nome de Daniel não usa uma palavra de carinho com Virgínia, o que a leva a refletir exatamente sobre o uso das palavras:

*Meu bem*, não, que quem a tratava assim era Daniel. O pai dizia apenas *Virgínia*. “Sim, Virgínia. Não. Virgínia.” Era até um pouco... A palavra quase veio à tona, mas energeticamente a empurrou para o fundo. Não, não era que ele fosse *seco*, não era isso. Apenas tudo teria sido muito melhor se ele a recebesse mesmo sem dizer nada.<sup>285</sup>

A reflexão de Virgínia aparece ainda em outro momento do romance, quando a protagonista pensa sobre os segredos da família: “mas o que era verdade? E o que era mentira? E o pai? O que era o pai? Por que se fechava assim, sempre arredio, gelado, por que não dizia as coisas claramente, com naturalidade?!”.<sup>286</sup> Em outro momento, ao ler as cartas que as irmãs mandavam enquanto ela estava no internato, Virgínia relembra o poder das palavras das irmãs: “quanto aquelas palavras a fizeram sofrer!”.<sup>287</sup> Há também as palavras sufocadas: “apertou os lábios como que para conter a torrente de palavras há anos sufocadas” e “quis falar mas a língua se lhe travou na boca”.<sup>288</sup> No final do romance, a despedida de Virgínia também é a despedida às palavras: “tinha apenas que libertar-se das palavras e viver”.<sup>289</sup>

Em *Daughters of the House*, uma questão muito interessante é a maneira como o segredo se apresenta sempre como mediador da relação entre as crianças e os adultos. A primeira indicação

<sup>283</sup> TELLES, 1984, p. 20; grifo da autora.

<sup>284</sup> TELLES, 1984, p. 38.

<sup>285</sup> TELLES, 1984, p. 60; grifo da autora.

<sup>286</sup> TELLES, 1984, p. 65.

<sup>287</sup> TELLES, 1984, p. 76.

<sup>288</sup> TELLES, 1984, p. 98/133.

<sup>289</sup> TELLES, 1984, p. 146.

disso é quando o narrador do romance diz que Lèonie detestava tudo o que era branco, como por exemplo “todas as palavras que os adultos não falavam”.<sup>290</sup> Depois, Rose e Victorine param de falar quando percebem que as meninas estão por perto, escutando a conversa: “coitada da Mademoiselle Antoinette. / [...] Ela demorou para contar. / O que poderíamos ter feito? / O que mais ela poderia ter feito? / Sssh”.<sup>291</sup> E eis o que se passa pela cabeça de Lèonie quando Thérèse conta que elas são irmãs, e não primas:

Este segredo não podia ser compartilhado com os adultos. Eles o haviam mantido durante todos esses anos. Eles ficariam irritados se descobrissem que agora ela e Thérèse *sabiam*. Melhor ficar quieta e protegê-los. As palavras presas em sua garganta como um pedaço grande de pão, ou um caroço de uva que ela queria cuspir para fora mas não podia.<sup>292</sup>

É com outra criança, Baptiste, que Lèonie compartilha sua história:

Lèonie balançou a cabeça. O movimento deslocou as palavras presas em sua garganta. Elas voaram dentro dela como pegas<sup>293</sup> em um jardim, e depois se reorganizaram de outra forma. Quando ela abriu a boca, elas se atiraram para fora, brilhantes, pretas e brancas.<sup>294</sup>

A descrição do alívio que Lèonie sentiu ao contar seu segredo para Baptiste também é uma passagem que ilustra a questão das palavras em *Daughters*: “os braços e pernas de Lèonie se dissolveram em alívio agora que as palavras saíram, voaram fazendo barulhos como os de pássaros”.<sup>295</sup>

Além de as palavras serem relacionadas ao mundo dos adultos e das crianças no romance, outras breves passagens também enfatizam o que não é dito. Durante os jogos sexuais entre as primas, suas mãos deslizam por partes das roupas sobre as quais nunca deviam falar; quanto às fezes das crianças que são despejadas em um buraco escondido, elas são instruídas a jamais falar

<sup>290</sup> ROBERTS, 2001, p. 55.

<sup>291</sup> ROBERTS, 2001, p. 70.

<sup>292</sup> ROBERTS, 2001, p. 149; grifo da autora.

<sup>293</sup> Pássaro da família dos corvídeos conhecido também como pega-de-bico-negro e pica-pica. Seu nome em inglês é *magpie* (/ˈmæɡpaɪ/), o que também significa “tagarela”. É natural da fauna europeia (onde é preto e branco), mas também é encontrado na Austrália (onde apresenta outras cores). No Brasil, o pintassilgo-da-mata é chamado erroneamente de pega (sua cor preta e branca e sua cauda longa confundem a classificação). Comem uma grande variedade de alimentos e atacam ninhos alheios. Algumas fontes na internet discutem o significado simbólico do pássaro: devido à sua fala rápida e complexa, os pegas são relacionados à expressão criativa; uma cantiga popular europeia denota significado ao número de pegas no ar (*one for sorrow, two for joy, three for a girl and four for a boy, five for silver, six for gold, seven for a secret never to be told, eight for a wish, nine is a kiss*). Esta cantiga apresenta variações em países diferentes). Além disso, o pega atrai-se por objetos brilhantes e os “rouba”, o que o faz ser considerado também como um sinal de falta de sorte.

<sup>294</sup> ROBERTS, 2001, p. 150.

<sup>295</sup> ROBERTS, 2001, p. 151.

sobre isso; e Victorine não quer mais ouvir as indagações de Lèonie: “cale a boca um pouquinho” e “estou ocupada, fique quieta, por favor”.<sup>296</sup>

Vejamos como as palavras são apresentadas em *Lady Oracle*. Logo no começo do romance, Joan avalia exatamente as palavras que não falou para seu marido: “eu devia ter confiado mais nele. Eu devia ter sido honesta desde o começo, devia ter expressado os meus sentimentos e contado tudo” e, mais tarde, “talvez eu devesse ter contado tudo para ele, ainda havia tempo”.<sup>297</sup> A mesma reflexão se repete outras vezes no romance: “eu estava quase contando a verdade para ele”.<sup>298</sup> Contudo, o uso das palavras era uma experiência ruim para a protagonista: “na minha experiência, ser honesta e expressar os meus sentimentos só podia acabar em uma coisa. Desastre”.<sup>299</sup> Além das indagações de Joan quanto ao seu próprio uso das palavras, a relação entre ela e o pai é baseada exatamente nas palavras não ditas. No começo do romance, é o silêncio do pai que marca a história da personagem; mais tarde, após a morte da mãe, Joan relata que os olhos do pai pareciam pedir que ela ficasse em silêncio.

Apesar de esta tese não pertencer ao campo dos estudos da psicanálise, mais uma vez encontramos um conceito nessa área que veicula exatamente a questão das palavras ao que elas escondem: o conceito da cripta presente em *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy* (1986), de Nicolas Abraham e Maria Torok. O livro aprofunda os trabalhos de Sigmund Freud com um de seus pacientes mais consagrados, o Homem dos Lobos. Os detalhes de ambas as pesquisas não são pertinentes para este estudo, mas algumas considerações acerca do conceito da cripta enriquecem a relação entre segredo e palavra. No prefácio de Jacques Derrida, o autor explica que a cripta se esconde e esconde algo, mas também esconde em si o próprio ato de esconder; isto significa dizer que a cripta protege o segredo de sua própria inclusão como tal. Sendo assim, “a cripta não é um lugar natural, mas a história marcante de um artifício, um *corpo arquitetônico*, um artefato: de um lugar *compreendido* dentro de outro mas rigorosamente separado deste, isolado do espaço em geral por partições, um recinto, um enclave”.<sup>300</sup> Esse local onde a palavra excluída — e, conseqüentemente, o *ato* excluído — se encontra, é sujeito à repressão e fica guardado no inconsciente, de onde, mais cedo ou mais tarde, retornará. É por isso que Derrida chama o

<sup>296</sup> ROBERTS, 2001, p. 65/67/119-20.

<sup>297</sup> ATWOOD, 1998, p. 33/300.

<sup>298</sup> ATWOOD, 1998, p. 87.

<sup>299</sup> ATWOOD, 1998, p. 34.

<sup>300</sup> DERRIDA, 1986, p. xiv; grifo do autor.

“habitante” da cripta de “morto-vivo”, “uma entidade morta que nós queremos manter viva, mas *como* um corpo morto”.<sup>301</sup>

Na teoria da cripta, a relação entre o ato reprimido — o segredo — e a palavra se dá da seguinte forma: a criptonímia é um procedimento que gera um texto que vai esconder palavras cujos significados não podem ser acessados. Ao usar o texto “encriptado”, o indivíduo consegue se remeter ao evento sem nunca exatamente falar sobre ele. Todavia, a força da palavra na pesquisa de Abraham e Torok vai além disso:

Não é uma situação *incluindo* palavras que se torna reprimida, as palavras não são destinadas à repressão pela situação. Ao contrário, *as próprias palavras, exprimindo desejo, são consideradas geradoras da situação que deve ser evitada e esvaziada retroativamente.* [...] Para que isso ocorra, uma situação catastrófica deve ter sido criada exatamente por palavras.<sup>302</sup>

Sendo assim, todo o mecanismo do segredo nos romances analisados não começa meramente nas palavras que as protagonistas não podem ouvir, e sim nas palavras que geraram as situações a serem reprimidas pelas gerações anteriores: a palavra de amor entre Laura e Daniel, as palavras de raiva entre Laura e Natércio, as palavras que Antoinette trocou com os alemães, as palavras que eles falaram e que ela não pode compreender, a palavra “aborto” que Fran sugeriu a Phil, e a palavra “não” que Phil deu-lhe como resposta. Essas palavras — estas sim as criadoras da catástrofe — não são ditas nos romances, nem para as protagonistas, nem para o leitor. Elas são de tamanho poder que se encontram em forma de cripta, até mesmo em representações ficcionais. A violência que a palavra secreta causa é espelho da violência que a gera: “a cripta em si é *resultado* de uma violência”.<sup>303</sup>

---

<sup>301</sup> DERRIDA, 1986, p. xxi; grifo do autor.

<sup>302</sup> ABRAHAM; TOROK, 1986, p. 20; grifo dos autores.

<sup>303</sup> DERRIDA, 1986, p. xv; grifo do autor.

#### 4.7. O gótico

Discutimos considerações acerca da família, dos segredos e das palavras proibidas articuladas aos romances de Lygia Fagundes Telles, Michèle Roberts e Margaret Atwood. Falta o gótico. O que mais nos atrai nos três romances abordados é o fato de as autoras se apoiarem nas estratégias do gótico literário para retratar os lares de suas protagonistas, inscrevendo, assim, a narrativa da família na tradição do gênero.

*Ciranda* começa com Virgínia trancada no quarto roendo unhas, julgando-se feia e ruim. É daí que começa a representação de Virgínia como corpo abjeto, imagem que será reforçada ao longo do romance, principalmente quando Otávia e Bruna são usadas como parâmetros de comparação. Ela sente vontade de esmurrar seu reflexo no espelho, morde a bochecha até sentir gosto de sangue, quer morrer por sentir-se tão excluída tanto dos acontecimentos de sua própria casa quanto da ciranda formada por suas irmãs e amigos. Essas são cenas em que Virgínia está em locais reclusos, na intimidade de sua solidão, e que mostram indagações e imagens violentas. Outras imagens relacionadas ao gótico se encontram dispersas ao longo da trajetória de Virgínia: a morte de insetos, a comparação de Virgínia a uma bruxa descabelada, a vontade de decepar Otávia, as menções ao demônio, o medo que Laura tem da luz remetem-nos a um vampiro, a sexualidade, o grito que vem dos quartos, as lufadas de vento lá fora, as penumbras nos cantos, o cheiro de morte na casa de Frau Herta, as cenas sublimes (“o horizonte sugeria a grandiosidade estática de um fim de mundo”, p. 90), fantásticas (os seres nas samambaias que “aos poucos começavam a surgir por entre os contornos das folhas, narizes aduncos, cabeleiras eriçadas, olhos vigilantes”, p. 56), e o maravilhoso (“nisto estava o maravilhoso, não ver, não receber qualquer sinal e acreditar”, p. 147).

As casas do romance, os locais que abrigam todos os segredos familiares, também são revestidas de uma penumbra gótica. Natércio mora em um “casarão cinzento e largo [que] ficava no fundo de um espaçoso gramado em declive”; aos lados, “quatro ciprestes inflexíveis pareciam montar guarda à casa”.<sup>304</sup> Em noites de tempestade, os ciprestes curvavam-se “numa reverência maligna”<sup>305</sup> na direção da janela de Virgínia. Mais tarde, a protagonista sente que “a casa estava parecendo um túmulo, os ciprestes cresceram demais, ficaram sinistros”.<sup>306</sup> Lá dentro, o escritório de Natércio é escuro, assim como o escritório de Daniel e o quarto de Laura. É como se a luz fosse

<sup>304</sup> TELLES, 1984, p. 32.

<sup>305</sup> TELLES, 1984, p. 85.

<sup>306</sup> TELLES, 1984, p. 95.

negada aos três personagens envolvidos no grande segredo da família. A casa de Frau Herta é a que apresenta descrições mais explicitamente góticas: “o sobrado com suas janelas ovais era agora um navio de mortos afundando na névoa”.<sup>307</sup>

Além desses aspectos, há passagens do romance que nos remetem a outras obras que compõem a tradição do gótico literário. Virgínia olha para as mãos após matar uma formiga, e Laura tenta tirar raízes imaginárias das suas: Lady Macbeth, como já sugerimos. A briga entre Frau Herta e o gato de Otávia nos faz lembrar do conto *O gato preto*, de Poe. Luciana parece ficar mais preta quando está com raiva, o que conecta a personagem à Bertha Mason de *Jane Eyre*. A relação que Virgínia tem com insetos e bichos nos lembra o Conde Drácula e seu poder sobre animais. A casa de Natércio tem descrições inspiradas em *Wuthering Heights*. Cabe também lembrarmos que o internato do qual Virgínia retorna é comandado por freiras, o que nos remete aos conventos das narrativas góticas do século XVIII.

Por fim, o passado que assombra também aparece em *Ciranda*, muitas vezes através do simbolismo da poeira: “ficaria ainda essa poeira cavilosa entranhada nas gretas”.<sup>308</sup> Quando Virgínia volta do internato, relembra o passado que quer esquecer e comenta que “mortos e vivos, voltaram todos”<sup>309</sup>, como se o passado fosse um corpo fantasmagórico indesejado. Mais tarde, a personagem retoma a mesma imagem: “sinto meus mortos ao meu redor. Eles continuam, embora nenhuma força consiga governá-los. Mortos e vivos, estão todos por aí, completamente soltos. E a confusão é geral”.<sup>310</sup> O resgate do passado através do reencontro com a família — isto é, através de um novo contato com os segredos e os tabus criados no lar — acontece para Virgínia (e, conseqüentemente, para o leitor) por meio de um imaginário gótico.

*Daughters of the House* também apresenta uma série de componentes góticos. Nos primeiros capítulos, as imagens sanguinárias nos sonhos de Lèonie casam-se com os ossos sendo desenterrados para formar uma primeira impressão obscura no romance. A descida de Lèonie ao porão da casa é descrita como se o local fosse um túmulo: a porta de entrada era preta, o local era gelado e pouco iluminado, cheio de teias de aranha; “ela estava em um nível mais profundo do que a casa, no nível dos vermes, de todas as coisas mortas que eram colocadas no solo”.<sup>311</sup> O horror de Thérèse com seu corpo na puberdade também se relaciona ao gótico: “Thérèse olhou para a faca de

<sup>307</sup> TELLES, 1984, p. 109.

<sup>308</sup> TELLES, 1984, p. 82.

<sup>309</sup> TELLES, 1984, p. 91.

<sup>310</sup> TELLES, 1984, p. 100-1.

<sup>311</sup> ROBERTS, 2001, p. 50.

passar manteiga. Ela queria usá-la em seus quadris e seios recentemente crescidos, queria aparar, com movimentos rápidos e nojentos dos punhos, a gordura que se aderira a ela”.<sup>312</sup>

A morte passeia pelo romance. Primeiro, com o falecimento de Antoinette: as pessoas da casa vestindo preto, as duas meninas recitando o *De Profundis*<sup>313</sup>, o ódio de Lèonie em relação à tia morta, as paredes da casa que a escutam dizer que estava feliz por ela ter morrido, a apatia de Thérèse, o cheiro de doença na casa. Depois, no fim do romance, Thérèse atea fogo à imagem da Virgem Maria na igreja do povoado e quase morre: ela é atingida pelo fogo mas consegue libertar-se das chamas, fugindo da igreja chamando por sua mãe.

A casa, assim como em *Ciranda*, é também o local onde o gótico se manifesta como representação dos fantasmas criados pelo segredo. A cena já relatada do porão é um exemplo disso, mas há também a relação de Lèonie com os antepassados da casa. Assim que ela se muda para a Inglaterra para viver com Thérèse e sua família, escuta vozes: “eu não gosto do escuro. Os mortos vêm aqui e começam a falar comigo. Eu não gosto deles. Eles começam a chorar”.<sup>314</sup> Da mesma maneira, no final do romance, Lèonie entra no quarto proibido da casa para deparar-se com o peso da história da família: “as vozes vieram de algum lugar à frente, da parte escura que ela não conseguia ver. Ela deu um passo adiante, para dentro da escuridão, a fim de encontrar palavras”.<sup>315</sup>

Talvez a presença do gótico em *Lady Oracle* seja mais explícita do que nos outros dois romances porque a própria protagonista de Atwood é escritora de romances góticos. No entanto, a abertura do romance segue o mesmo caminho dos dois romances anteriores: a narrativa começa evocando imagens obscuras — no caso, a morte, assim como em *Ciranda*. A descrição de Frances e seus três reflexos nos espelhos da penteadeira também é gótica: Joan vê um monstro. O excesso de seu corpo, bem como o excesso do corpo de tia Lou, traz o elemento do grotesco para a narrativa. A cena em que Frances crava uma faca no braço da filha é de extrema carga gótica, não só pela violência explícita, mas também pelo terror que causa nas personagens e no leitor. A paranoia, experiência de extrema importância para o gótico literário (cf. 2.2), está presente nos medos e ansiedades de Joan em *Terremoto*, e até mesmo antes de sua fuga.

O limiar entre realidade e sobrenaturalidade permeia todo o romance. Primeiro, no misticismo que envolve Phil. Ele lida com a vida e com a morte, o que faz com que Joan o veja

<sup>312</sup> ROBERTS, 2001, p. 73.

<sup>313</sup> “Elas recitaram o *De Profundis* juntas, dividindo os versos entre si. Do abismo, clamo a vós, Senhor! Senhor, ouvi minha oração; que vossos ouvidos estejam atentos à voz de minha súplica. Se levardes em conta nossos pecados, Senhor, quem poderá permanecer diante de vós?” (ROBERTS, 2001, p. 81-2). O *De Profundis* é o salmo 130. Não é exatamente o salmo em si que julgo ser gótico (apesar de a imagem do clamor vindo de um abismo é gótica), mas sim as duas crianças recitando uma prece juntas, o contato que fazem com o desconhecido.

<sup>314</sup> ROBERTS, 2001, p. 39.

<sup>315</sup> ROBERTS, 2001, p. 172.

como portador de poderes sobrenaturais. Depois, no contato que Joan tem com Leda Sprott e os cultos espíritas que ela lidera — o que a leva mais tarde à psicografia. A própria morte encenada de Joan — suas roupas enterradas, a sensação de que uma nova carne nascia dentro do tecido escondido — tem um papel importante na evocação do desconhecido. Por fim, há o fantasma da mãe, que aparece duas vezes no romance, uma em Londres, outra, em Terremoto. No segundo encontro, Joan tenta unir-se à mãe: vai até ela na janela e confessa seu amor. No entanto, é apenas o espírito de Fran que está ali; é como se a união entre mãe e filha fosse impossível. Atwood opta por representar essa barreira na relação das duas por meio do gótico.

Após esse estudo abrangente acerca do lar e da família, apresentamos adiante algumas ideias adicionais e caminhamos para a conclusão do trabalho.

## 5. CAMINHANDO PARA MAIS LONGE

### 5.1. A escolha do gótico

Não podemos afirmar que todos os romances que tratam sobre a família utilizam o gótico, mas, segundo a presente pesquisa, a obra que pretende aprofundar-se nos aspectos mais complexos do lar — aqueles atingidos pelas repressões e pelo segredo — vai buscar expandir-se para além do nível da descrição realista e vai se apoiar no gótico para atingir os quartos escuros, os porões assombrados, os cantos mais solitários. É devido a isso que podemos afirmar que o lar é o *locus* primordial do gênero, é onde ele se faz mais necessário e até inevitável. Por quê? Por que o efeito do medo, do terror e do horror? Por que a evocação do sublime? De que forma tais efeitos contribuem para uma visualização mais profunda do lar — e, conseqüentemente, do ser humano? A resposta para tais perguntas encontra-se nos capítulos anteriores desta tese: a maneira como o gótico faz uso de determinadas estratégias apresenta novas possibilidades de lermos a realidade, deslocando, assim, uma visão baseada no racionalismo. A forma mais eficaz de percebermos que certas raízes na história da família levam personagens ao caos — como acontece com as protagonistas dos três romances abordados no capítulo quatro — é deslocando uma primeira imagem de estabilidade e aprofundando a análise dos elementos mais passionais de suas histórias; é o terror que causa tal deslocamento. Em outras palavras, é por meio da evocação para além do racional que a narrativa perturba o leitor; ao perturbá-lo, ela o modifica. Esse é o compromisso da narrativa gótica — mas não somente esse, pois através da problematização de uma história em particular, o gênero visa algo maior.

## 5.2. O gótico em um contexto mais abrangente: novas sementes

O segredo corresponde ao sentimento de vergonha, que é gerado quando uma norma social é quebrada. Falar sobre um segredo familiar é falar sobre a norma de um dado momento. Pesquisar os segredos na narrativa gótica, portanto, é falar sobre os tabus que regem o contexto cultural no qual a obra se insere. Encontramos respaldo teórico para tal ideia no texto de Marilyn J. Mason<sup>316</sup>, uma das colaboradoras do livro de Imber-Black: “os segredos geralmente englobam tabus culturais relacionados a dinheiro, sexo e doenças. [...] Para falarmos sobre a vergonha, temos de falar sobre os grandes sistemas”.<sup>317</sup> A vergonha, continua a autora, provém de um desvio de comportamento de um membro da família; “em outras palavras, da violação de um código social”.<sup>318</sup> Para Mason, a única maneira de externalizar a vergonha é revelando os segredos; só assim conseguimos compreender de que maneira os tabus viram culpa e medo. É esse exame que o gótico literário realiza; e é por essa razão que ele é acessado nas narrativas que buscam problematizar a família.

Sendo assim, a ideia da família e de seus segredos pode ser uma metáfora para a representação de uma situação mais abrangente. Se o gótico está interessado em histórias familiares não apenas por elas mas também por sua relação com um contexto histórico e social, podemos sugerir a relação entre os romances que se passam dentro da casa com um retrato de questões regionais e até mesmo nacionais. Metáfora: a casa do romance como o território da família mas também de um povo; as turbulências do lar como as consequências de segredos entre gerações mas também como um retrato das dinâmicas sociais — não só em relação à família, mas também à educação, à igreja, à história, à situação da mulher. As casas retratadas pela narrativa gótica devem ser lidas em todo seu peso e profundidade, considerando não somente o escopo interno do romance, mas também o externo. “O poder de um lugar consiste em sua habilidade nada tendenciosa de refletir os itens mais diversos que constituem o seu “meio”. De várias maneiras, o lugar é o seu meio, situando-se entre seus elementos constituintes, reunindo-os na paisagem expressiva do lugar”.<sup>319</sup>

Nessa perspectiva, *Ciranda*, *Daughters* e *Lady* nos falam sobre os lares e as famílias de Virgínia, Lèonie e Thérèse e Joan, mas também sobre certos aspectos do Brasil, da Inglaterra e do Canadá. Por meio dos conflitos internos que Virgínia trava em relação à beleza de Otávia, *Ciranda*

<sup>316</sup> “Shame: Reservoir for Family Secrets”, 1993.

<sup>317</sup> MASON, 1993, p. 30.

<sup>318</sup> MASON, 1993, p. 33.

<sup>319</sup> CASEY, 1996, p. 28; aspas e grifo do autor.

mostra a influência de padrões europeus de beleza feminina, uma beleza que marca a diferença de Virgínia, oprimindo-a. Otávia, “com aqueles cachos quase louros caindo até os ombros e com aquelas mãos brancas, tão brancas”<sup>320</sup>, e Laura, “radiosa no seu vestido esvoaçante, os cabelos louros soltos até os ombros, o chapelão de palha atirado na relva”<sup>321</sup>, são imagens de pureza estética, enquanto Virgínia representa uma estética selvagem e mista — cabelos pretos desgrenhados, unhas roídas até a carne, ela não se parece com ninguém. A personagem Frau Herta, de descendência alemã, também marca a diferença de Virgínia por meio de diversos atos opressores. O contraste entre mulher europeia e mulher brasileira é evidente.

Além disso, a maneira como a situação de Laura é descrita nos remete a imagens consagradas na literatura gótica. Já falamos sobre Lady Macbeth. O fato de o quarto de Laura estar sempre escuro e de ela nunca estar no claro nos remete a um vampiro. Seu discurso confuso e seus atos incongruentes a retratam como uma louca. A situação dessa mulher, vista pelo viés do gótico, é representativa de um questionamento da autora em relação ao contexto das mulheres de seu tempo. A década de 1950, no momento em que Telles escreveu o romance, foi um tempo importante para o movimento feminista no Brasil. Mulheres brasileiras estavam organizadas desde o final do século XIX, e já haviam conseguido expor suas causas por meio de manifestações, publicações e transmissões jornalísticas nas rádios nas primeiras décadas do século XX. Em 1953, membros da Federação das Mulheres do Brasil — de inclinações comunistas — e de outras organizações feministas se organizaram em uma passeata marcante contra o aumento abusivo de preços dos serviços da Light.<sup>322</sup> Movimentos como esse ocorreram em diversas outras situações ao longo das décadas de 1950 e 1960, até atingirem mais força na década de 1970, momento de grande importância para conquistas feministas no Brasil. Telles escreveu *Ciranda* em um contexto de efervescência feminista e crescente conscientização em relação à situação da mulher.

Em *Daughters*, as estratégias do gótico aparecem com força nos momentos em que consequências da Segunda Grande Guerra se chocam com a vida cotidiana. Assim, por meio do registro gótico, o romance realiza uma revisão do legado histórico europeu, explicitando as manchas da invasão nazista. O território inglês não sofreu uma invasão direta, mas o território europeu sim. Portanto, o terror das memórias desse continente é representado nos terrores da família do romance. A metáfora da invasão do território europeu encontra-se condensada com mais força na cena (não relatada) em que Antoinette tem relações sexuais com alemães no porão da casa.

---

<sup>320</sup> TELLES, 1984, p. 15.

<sup>321</sup> TELLES, 1984, p. 17.

<sup>322</sup> PINTO, 2003, p. 44.

A mistura de sexualidade e cenários obscuros e submersos evoca a ruptura física e cruel que a guerra causou no continente.

Assim como em *Ciranda*, *Lady* aborda a influência de um padrão de beleza exterior sofrida pela protagonista. No caso de *Lady*, a influência mais explícita é a de uma atriz do cinema americano, Joan Crawford, que inspirou o nome da personagem. A reação da protagonista ao longo do romance é semelhante à reação de Virgínia: o padrão estético mostra-se a quem do que ela pode ser, e isso causa muitos conflitos internos e externos. O fato de Joan Crawford ser americana aponta para uma invasão da cultura estadunidense no Canadá.

Além disso, o movimento de Joan Foster para a Inglaterra como busca de uma nova vida espelha o movimento contrário do que os colonizadores europeus realizaram indo para o Canadá durante a colonização do país no final do século XV. Joan foge da mãe, que a maltrata, em direção à pátria-mãe; os movimentos de ida e vinda são inscritos na narrativa gótica, que dá conta dos terrores do deslocamento geográfico e identitário.

Vale lembrar que Telles e Atwood pertencem a culturas distintas entre si, mas com paralelos interessantes, principalmente no que tange à colonização, que se deu em épocas próximas e contou com colonizadores europeus e confrontos com povos aborígenes. Roberts, por outro lado, faz parte de um contexto histórico e cultural simetricamente oposto ao do Brasil e ao do Canadá, pois nasceu e vive na Europa. É interessante que Telles e Atwood tenham se apropriado de uma narrativa de origem europeia: as autoras trabalham com o legado do colonizador tanto nessa apropriação quanto nas menções à Europa durante seus romances, como apontamos acima. As formas como Brasil e Canadá lidam com o legado da colonização são distintas entre si, mas o uso da narrativa gótica pelas autoras é apresentado de forma simétrica. Tanto Telles quanto Atwood indicam (explicitamente ou não) a relação América-Europa nos romances abordados, e ambas se apropriam do gótico literário para tratar de questões locais — questões estas que compõem temas universais, mas que são calcadas em um território específico. Essa análise, testemunho da versatilidade do gótico literário, poderá ser desenvolvida em futuras pesquisas, visto que demanda um estudo diferente do que desenvolvemos aqui.

### 5.3. Representações de famílias em outras manifestações artísticas

No capítulo três da tese, apresentamos alguns exemplos de obras contemporâneas góticas que retratam histórias de famílias (cf. 3.3). Esse interesse não é exclusivo do atual momento — nem do gótico — mas vem se apresentando com bastante frequência no cenário artístico e cultural da atualidade. No Brasil, destacamos o romance *Lavoura arcaica*<sup>323</sup> como exemplo de narrativa focada no lar. O romance conta a história de um adolescente conturbado, André. Seu encanto sexual pela irmã Ana e o peso da figura do pai levam André a sair de casa, o que desestabiliza sua família. Quando Pedro, o irmão mais velho, tenta resgatar André, os segredos e desejos que correm pela casa em silêncio são trazidos à tona.

No Canadá, *Fall on Your Knees*<sup>324</sup> mostra a história da família Piper. O romance retrata o amor incestuoso entre James Piper e sua filha, Kathleen. A problematização moral da conduta do pai também aborda seu casamento com Maria, visto que ela era uma menina de 13 anos de idade quando eles se casaram escondidos. As doenças e mortes trágicas durante o romance são como reflexos da semente da família, que já nasce corrompida.

Um exemplo de narrativa sobre família na Inglaterra é o conto *To Room Nineteen*<sup>325</sup>, que descreve o casamento aparentemente perfeito entre Matthew e Susan Rawling. Susan acaba descobrindo que o marido tem um relacionamento extraconjugal e começa a se questionar sobre seu papel como esposa e mãe. A personagem se vê presa entre a vontade de se sentir livre e as pressões do marido, e acaba cometendo suicídio no quarto 19 de um hotel em Londres.

O investimento do cinema contemporâneo internacional em narrativas sobre famílias também nos chama a atenção. Dois exemplos que destacamos são *A cor do paraíso*<sup>326</sup> e, bem mais recente, *A fita branca*.<sup>327</sup> O primeiro filme mostra o embate entre Hashem e sua mãe em relação ao destino de Mohammed, filho de Hashem. Apesar de cego, Mohammed sente o crescente nervosismo de Hashem, que é viúvo e precisa se livrar do filho para se casar novamente e encontrar estabilidade. A avó de Mohammed o defende até a morte, e Hashem acaba perdendo a oportunidade

<sup>323</sup> Raduan Nassar, 1975. Outros exemplos na literatura brasileira são: *Laços de família* (Clarice Lispector, 1960); *Verão no aquário* (Lygia Fagundes Telles, 1969); *Quero minha mãe* (Adélia Prado, 1979); *Reunião de família* (Lya Luft, 1982); *O caderno rosa de Lori Lamby* (Hilda Hilst, 1990).

<sup>324</sup> Ann-Marie MacDonald, 1996. Outras narrativas sobre famílias na literatura canadense: *Lives of Girls and Women* (Alice Munro, 1971); *Surfacing* (Margaret Atwood, 1972); *The Stone Diaries* e *Unless* (Carol Shields, 1993 e 2002).

<sup>325</sup> Doris Lessing, 1978. Outros exemplos na literatura inglesa são: *The Cement Garden* (Ian McEwan, 1978); *Family Voices* (peça de Harold Pinter, 1981); *Wise Children* (Angela Carter, 1991); *The Sweetest Dream* (saga familiar de Doris Lessing, 2001).

<sup>326</sup> Majid Majidi, Irã, 2000.

<sup>327</sup> Michael Haneke, Áustria, Alemanha, França, Itália, 2009.

de se casar novamente. O filme põe em xeque o amor entre membros da família e questiona o comportamento ganancioso do pai.

*A fita branca* é narrado sob a perspectiva do professor da escola de um vilarejo na Alemanha, às vésperas da Primeira Grande Guerra. O professor enumera alguns eventos estranhos na aldeia e leva o espectador a averiguar com ele as causas de tais eventos. O que descobrimos é que a estranheza do lugar é apenas um reflexo da decadência das famílias que ali habitam. As casas do vilarejo são palcos de mentiras, incesto e repressão, que levam várias crianças a cometerem atos passionais de vandalismo e crueldade.

Essas e outras representações da família buscam retratar a decadência moral e humana no seio do lar. As estratégias do gótico encontram-se presentes em várias dessas representações, o que mostra que o gênero está atrelado ao contexto contemporâneo na busca de novas formas de representação da condição humana. O que percebemos é a construção de uma nova arquitetura do ser humano e de suas casas — uma arquitetura fragmentada e decadente. O trabalho do teólogo, desenhista, arquiteto e artista franco-canadense Richard Greaves oferece uma representação visual dessa nova arquitetura.

Desde 1989, Greaves constrói casas e cabanas usando materiais coletados em lixos e obras abandonadas. O local de exposição é o entorno de sua casa, no interior da província de Quebec. O impacto estético do local, segundo descrições de visitantes, é o de que as casas são ruínas que resistem ao esquecimento, como se fossem restos de civilizações antigas.

Uma característica interessante das construções de Greaves é a impressão de que as casas vão cair a qualquer momento. No entanto, o próprio artista declarou que faz estruturas sólidas para que durem.<sup>328</sup> O motivo da impressão de fragilidade das construções é que Greaves une madeiras e objetos com fios, e não com pregos; o resultado é que as casas se movem de acordo com o vento ou de acordo com os passos dos visitantes. Assim, a construção parece ser integrada à natureza e parece responder ao corpo humano, que é obrigado a se mover de maneira inusitada para conseguir passar pelas entradas apertadas e subidas e descidas traiçoeiras.

Greaves declarou ter interesse pela energia e pela experiência dos objetos, como se fossem indivíduos ou corpos que reúnem histórias.<sup>329</sup> A reorganização dos materiais permite que eles interajam de uma nova forma e que sejam rebatizados e repatriados em outro território e em uma nova vida. “O destino fatal da morte me deixa nervoso”<sup>330</sup>, confessa Greaves.

---

<sup>328</sup> LOMBARDI; ROUSSEAU, 2005, p. 78.

<sup>329</sup> Uma ideia que nos remete aos trabalhos do artista brasileiro Farnese de Andrade.

<sup>330</sup> LOMBARDI; ROUSSEAU, 2005, p. 19.

As cabanas e casas de Greaves são *uncanny*, pois conferem um ar mágico e perturbador ao local de exposição. “Mesmo quando estamos na presença de elementos conhecidos e identificados, alguma coisa nos escapa e não pode ser compreendida”.<sup>331</sup> O interior escuro das construções — que só recebem a luz do ambiente externo — reforça o efeito.

O trabalho de Greaves é chamado de *anarchitecture*, termo cunhado em 1974 pelo arquiteto americano Gordon Matta-Clark. Também chamada de *counter-architecture* (contra-arquitetura), a estética da *anarchitecture* busca questionar e reverter as regras da construção. Greaves dialoga com essa ideia, criando “pequenos mundos fechado que parecem guardar segredos em seu centro”.<sup>332</sup> Eis alguns exemplos da obra de Greaves:

---

<sup>331</sup> LOMBARDI; ROUSSEAU, 2005, p. 80.

<sup>332</sup> LOMBARDI; ROUSSEAU, 2005, p. 81.



Figura 1 – “The Three Little Pigs’ House”



Figura 2 – “The Three Little Pigs’ House” (visão interior)

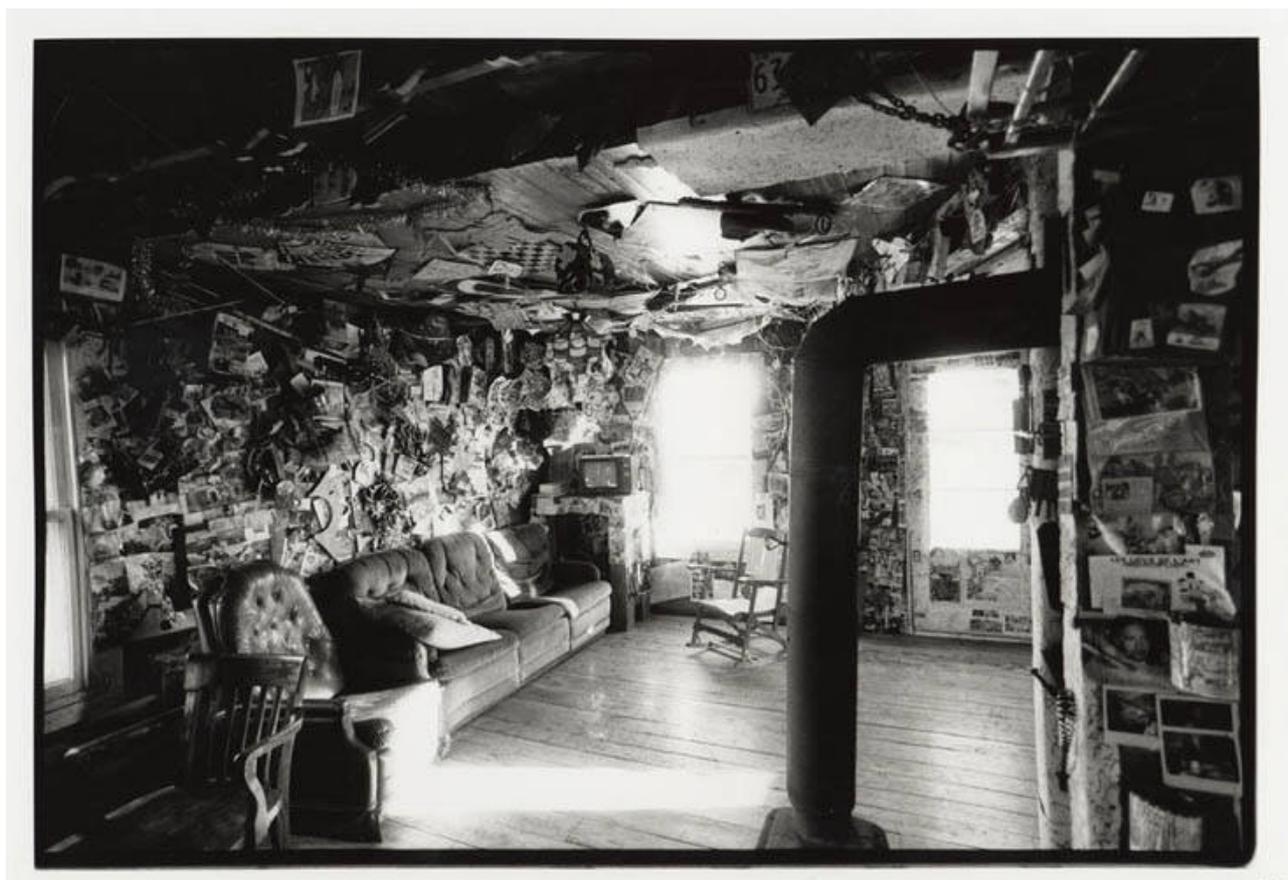


Figura 3 – “The Hotel” (visão interior)



Figura 4 – “The Three Little Pigs’ House” (visão lateral)



Figura 5 – (sem nome)



Figura 6 – “The Sugar House”



Figura 7 – “The Three Little Pigs’ House” (visão interior)

A casa era muito antiga, e muito irregular e vaga. As janelas eram irregulares: algumas pequenas, algumas grandes, algumas com mainéis de pedra pesada e vidros bem decorados; outras com molduras frágeis que se tremiam ao toque de qualquer brisa; outras tão modernas que podiam ter sido adicionadas ontem mesmo. [...] Uma casa que não pode ter sido planejada por nenhum arquiteto mortal, mas deve ter sido fruto do trabalho manual daquele velho construtor — o Tempo.

*Mary Elizabeth Braddon*

## 6. CONCLUSÃO

A pesquisa que aqui se encerra foi apresentada em cinco capítulos. O primeiro trouxe a organização da tese, bem como observações biográficas sobre as autoras que compõem o *corpus* ficcional principal, e algumas considerações sobre a história etimológica e cultural do gótico. O capítulo dois apresentou uma revisão teórica de trabalhos acerca do romance inglês e do romance gótico, problematizando perspectivas divergentes em relação ao gênero. O capítulo três aprofundou a análise da literatura gótica tendo três vertentes em vista: estética, histórica e temática. Foi nesse capítulo que apresentamos um estudo aprofundado sobre o corpo e sobre a situação da mulher, com o apoio teórico de Susan Bordo, Simone de Beauvoir, Michel Foucault, entre outros. O capítulo quatro se baseou na análise dos romances *Ciranda de pedra*, *Daughters of the House* e *Lady Oracle*. A partir deles, discutimos os conceitos de lugar e espaço, a importância da família, os segredos familiares, as disfunções alimentares como reflexo de tais segredos, as palavras não ditas e o uso de estratégias do gótico literário. Falamos também sobre a casa como metáfora de um corpo, com o apoio de Gastón Bachelard e Conceição Monteiro. O capítulo cinco foi dedicado ao fechamento de questões levantadas na tese. Também utilizamos esse capítulo para apontar ideias a serem pesquisadas futuramente, como a apropriação do gótico por escritores de países de colonização recente, e o estudo de narrativas familiares em manifestações artísticas diversas.

Após expor em detalhes a nossa análise do gótico como gênero literário fundamentalmente atrelado às narrativas do lar e da família, podemos voltar às questões iniciais da tese. Primeiro, reunimos argumentos e exemplos suficientes para justificar uma crítica ao lugar do gótico dentro da teoria do romance inglês, visto que mostramos que as estratégias estéticas e temáticas do gênero são tão ligadas ao contexto quanto as estratégias da narrativa realista. Desse modo, poderíamos sugerir um tipo de realismo gótico, porém cunhar tal definição não é o objetivo de nossa pesquisa: em vez de buscarmos definições, buscamos a compreensão do gótico literário, tarefa que nos parece muito mais interessante e eficaz do que simplesmente definir o gênero.

A compreensão do gótico teve duas chaves nesta pesquisa: o conceito de falta e a temática do lar e da família. Atrelamos as diversas estratégias do gótico ao mecanismo de exposição de um sentimento de falta. O sublime, o terror e o horror, a abjeção e o estranho, o excesso foram analisados como manifestações de desejos e medos que, por sua vez, espelham a falta de certezas, a falta de figuras confiáveis e a falta de estabilidade que configura a condição humana.

A relação estreita entre narrativa gótica e narrativa sobre a família foi justificada a partir de uma análise detalhada dos segredos e das paixões que caracterizam o lar. Lugar onde o indivíduo é formado social e emocionalmente, o lar é palco de uma transição entre gerações que nem sempre se dá de forma coerente e coesa. O que causou vergonha a uma geração anterior é passado adiante em forma de segredo, fato que desencadeia uma série de eventos misteriosos e afeta as gerações seguintes. Lemos os romances do capítulo quatro como exemplos desse processo. O gótico literário é articulado às histórias dessas famílias como forma de expor esses mecanismos velados.

O escritor brasileiro Nelson Rodrigues<sup>333</sup> disse certa vez que “deve-se ler pouco e reler muito. Há uns poucos livros totais, três ou quatro, que nos salvam ou que nos perdemos. É preciso relê-los, sempre e sempre, com obtusa pertinácia”.<sup>334</sup> Jorge Luis Borges<sup>335</sup> assumiu em uma entrevista que leu muito pouco durante sua vida porque sempre releu os mesmos livros.<sup>336</sup> Vamos nos deixar influenciar por Rodrigues e Borges e propor a releitura de romances góticos. Que a contribuição complexa dos autores desse gênero seja compreendida de forma dialógica com outras contribuições; que nossos monstros, mocinhas, castelos e prisões nos digam mais do que aparentam dizer em uma primeira leitura; que o aluno de literatura seja exposto aos esforços criativos e imaginativos dos grandes mestres da literatura do terror; que a herança de uma visão segundo a qual a literatura da imaginação não estimula “o gênio” e revela “um gosto baixo e vulgar”, como entendia Coleridge em sua crítica a *The Monk*, seja redefinida. Afinal, o gótico literário está conosco desde o século XVIII; é uma herança a ser celebrada.

---

<sup>333</sup> *Toda nudez será castigada*, 1965.

<sup>334</sup> [www.releituras.com](http://www.releituras.com)

<sup>335</sup> *Ficções*, 1944.

<sup>336</sup> [www.tirodeletra.com.br](http://www.tirodeletra.com.br)

## REFERÊNCIAS

- ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria. *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*. Rio de Janeiro: Bertrand, [1955] 1993.
- ASHER, E. M.; BROWNING, Tod; JR., Carl Laemmle. *Dracula*. [Filme-VHS]. Produção de E. M. Asher, Tod Browning, Carl Laemmle Jr., direção de Tod Browning. USA, 1931. 75 min. Preto e branco. Mono.
- \_\_\_\_\_; JR. Carl Laemmle. *Frankenstein*. [Filme-VHS]. Produção de E. M. Asher, Carl Laemmle Jr., direção de James Whale. USA, 1931. 71 min. Preto e branco. Mono.
- ATWOOD, Margaret. *Surfacing*. Toronto: General Publishing, [1972] 1983.
- \_\_\_\_\_. *The Edible Woman*. Toronto: McClelland and Stewart, [1969] 1986.
- \_\_\_\_\_. *Lady Oracle*. New York: Anchor Books, [1976] 1998.
- \_\_\_\_\_. *The Blind Assassin*. New York: Anchor Books, 2000.
- AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: \_\_\_\_\_. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 471-498.
- AUERBACH, Nina. *Communities of Women: An Idea in Fiction*. London: Harvard University Press, 1978.
- AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey*. New York: W. W. Norton & Company, [1818] 2004.
- BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado, s.d.
- BACON, Francis. *The Works of Francis Bacon*. Disponível em: <  
[http://www.archive.org/stream/worksfrancisbac21rawlgoog/worksfrancisbac21rawlgoog\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/worksfrancisbac21rawlgoog/worksfrancisbac21rawlgoog_djvu.txt)>  
 Acesso em: 22 ago. 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. Epic and the Novel: Towards a Methodology for the Study of the Novel. In: \_\_\_\_\_. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1998. p. 3-40.
- BALZAC, Honoré de. *Comédia humana*. São Paulo: Globo, [1825] 1992.
- BARKER, Clive. *Books of Blood*. London: Sphere Books, [1984] 1988. v. 1 and 2.
- \_\_\_\_\_. *Galilee: A Romance*. New York: HarperCollinsPublishers, 1998.

BAUDRILLARD, Jean. *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*. London: Verso, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. Tempo/Espaço. In: \_\_\_\_\_. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 107-149.

BEAUMONT, Jeanne-Marie Le Prince de. *The Beauty and the Beast*. Disponível em: <<http://www.pitt.edu/~dash/beauty.html>> Acesso em: 21 ago. 2010.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v. 1 e 2.

BECKER, Suzanne. *Gothic Forms of Feminine Fiction*. Manchester: Manchester University Press, 1999.

BECKFORD, William. *Vathek and Other Stories*. London: Penguin, [1787] 1995.

BELL, Ross Grayson; CHAFFIN, Cean; DORSEY, John S.; LINSON, Art; MILCHAN, Arnon. *Clube da luta*. [Filme-DVD]. Produção de Ross Grayson Bell, Cean Chaffin, John S. Dorsey, Art Linson, Arnon Milchan, direção de David Fincher. Estados Unidos, 1999. 1 DVD área 1. 139 min. Cor. Dolby Digital.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Editora Pastoral, 1990. Disponível em: <[http://www.paulus.com.br/bp/\\_index.htm](http://www.paulus.com.br/bp/_index.htm)> Acesso em: 23 ago. 2010.

BIRKHEAD, Edith. *The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance*. New York: Russel & Russel, 1963.

BORDO, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Los Angeles: University of California Press: 1993.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, [1941] 2001.

BORNSTEIN, Kate. *Gender Outlaw: On Men, Women and the Rest of Us*. New York: Vintage, 1995.

BOTTING, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 1996.

\_\_\_\_\_. *Limits of Horror: Technologies, Bodies, Gothic*. New York: Manchester University Press, 2008.

BRADDON, Mary Elizabeth. *Lady Audley's Secret*. Oxford: Oxford University Press, [1862] 1986.

\_\_\_\_\_. *Good Lady Ducayne*. Disponível em: <[www.horormasters.com/Text/a0557.pdf](http://www.horormasters.com/Text/a0557.pdf)> Acesso em: 10 nov. 2009.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Oxford: Oxford University Press, [1847] 2000.

BRONTË, Emily. *Wuthering Heights*. Oxford: Oxford University Press, [1847] 2000.

BROUGHTON, Rhoda. *Behold, it Was a Dream!* Disponível em: <<http://gaslight.mtroyal.ca/behold.htm>> Acesso em: 11 nov. 2009.

BURKE, Edmund. A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful. IN: KRAMNICK, Isaac (Ed.). *The Portable Enlightenment Reader*. New York: Penguin, 1995. p. 63-81.

\_\_\_\_\_. *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Disponível em: <<http://www.bartleby.com/24/2/>> Acesso em: 11 ago. 2009.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter*. On the Discursive Limits of “Sex”. London: Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CARTER, Angela. *The Bloody Chamber and Other Stories*. New York: Harper & Row, 1979.

\_\_\_\_\_. *Black Venus*. London: Hogarth Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *Wise Children*. New York: Farrar Straus Giroux, 1991.

\_\_\_\_\_. *Nights at the Circus*. New York: Penguin, [1984] 1993.

CASEY, Edward S. How to Get from Space to Place. In: FELD, Steven; BASSO, Keith (Eds.). *Senses of Place*. Santa Fé: School of American Research Press, 1996. p. 13-52.

CHEKHOV, Anton. *The Seagull*. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/etext/1754>> Acesso em: 22 ago. 2010.

CIXOUS, Hélène. Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays. In: \_\_\_\_\_; CLÉMENT, Catherine. *The Newly Born Woman*. London: J.B. Tauris, 1996. p. 63-129.

CLEMENS, Valdine. *The Return of the Repressed: Gothic Horror from The Castle of Otranto to Alien*. New York: State University of New York Press, 1999.

CLÉMENT, Catherine. Sorceress and Hysteric. In: CIXOUS, Hélène; \_\_\_\_\_. *The Newly Born Woman*. London: JB Tauris, 1996. p. 3-39.

COLERIDGE, Samuel Taylor. Review of Matthew G. Lewis' *The Monk*. Disponível em <[www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/coleridge.reviews](http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/coleridge.reviews)> Acesso em: 03 jan. 2008.

\_\_\_\_\_. *Biographia Literaria*. Disponível em <<http://www.fullbooks.com/Biographia-Literaria.html>> Acesso em: 07 dez. 2010.

COMPANY, Varahonar; MAJIDI, Majid. *The Color of Paradise*. [Filme-DVD]. Produção de Varahonar Company, direção de Majid Majidi. Irã, 2000. 1 DVD área 1. 90 min. Cor. Dolby Digital.

COPPOLA, Francis Ford; FREDERICKSON, Gray; FUCHS, Fred; GAGE, Nicholas; GEFTER, Marina; MULVEHIL, Charles; ROOS, Fred; RUDDY, Albert S. *O poderoso chefão: The Coppola Restoration*. [Filme-DVD]. Produção de Francis Ford Coppola, Gray Frederickson, Fred Fuchs, Nicholas Gage, Marina Gefter, Charles Mulvehil, Fred Roos, Albert S. Ruddy, direção de Francis Ford Coppola. Brasil, 2008. 3 DVDs área 4. 177, 202 e 170 min. Cor. Dolby Digital.

COSAC, Carles (Org.). *Farnese de Andrade: objetos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DAVENPORT-HINES, Richard. *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*. New York: North Point Press, 1998. p. 1-11.

DAVIS, Lennard. A Social History of Fact and Fiction: Authorial Disavowel in the Early English Novel. In: SAID, Edward W. (Ed.). *Literature and Society*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1986. p. 120-148.

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

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Disponível em: < <http://www.bibliomania.com/0/0/17/31/frameset.html> > Acesso em: 11 ago. 2009.

DELAMOTTE, Eugenia C. *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

DERRIDA, Jacques. Foreword: *Fors: The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok*. In: ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria. *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. p. xi-xlvi.

DIECKMANN, Enrico; GRAU, Albin. *Nosferatu, ein Symphonie des Grauens*. [Filme-VHS]. Produced by Enrido Dieckman, Albin Grau, directed by F. W. Murnau. Germany, 1922. 94 min. Black and white. Mono.

DUNCAN, Ian. *Modern Romance and Transformations of the Novel: the Gothic, Scott, Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

EAGLETON, Terry. *The English Novel: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 2006.

EUGENIDES, Jeffrey. *Middlesex*. New York: Picador, 2002.

EURÍPEDES. *Medeia*. Disponível em: < <http://classics.mit.edu/Euripides/medea.html> > Acesso em: 21 jul. 2010.

FIELDING, Henry. *The History of Tom Jones, a Foundling*. New York: The John C. Winston, [1749] 1957.

FOLSOM, Joseph Kirk. *The Family: Its Sociology and Social Psychiatry*. New York: John Wiley & Sons, 1934.

FOUCAULT, Michel. The Body of the Condemned. In: RABINOW, Paul (Ed.). *The Foucault Reader*. London: Penguin, 1991. p. 170-178.

\_\_\_\_\_. Docile Bodies. In: RABINOW, Paul (Ed.). *The Foucault Reader*. London: Penguin, 1991. Pg. 179-187.

\_\_\_\_\_. A Preface to Transgression. In: \_\_\_\_\_. *Aesthetics, Method, and Epistemology*. London: Penguin, 2000. p. 69-87.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: \_\_\_\_\_. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1987. p. 233-270.

\_\_\_\_\_. *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GATENS, Moira. Power, Bodies and Difference. In: PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit (Eds.). *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York: Routledge, 1999. p. 227-234.

HAMSHER, Jane; MURPHY, Don, TOWNSEND, Clayton. *Assassinos por natureza*. [Filme-DVD]. Produção de Jane Hamsher, Don Murphy, Clayton Townsend, direção de Oliver Stone. Estados Unidos, 1994. 1 DVD área 1. 118 min. Cor. Dolby Digital.

HANDEL, Gerald; WHITCHURCH, Gail G (Eds.). *The Psychosocial Interior of the Family*. New York: Aldine de Gruyter, 1994.

HARAWAY, Donna. *Simians, Cyborgs and Women: the Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.

HARTMAN, Ann. Secrecy in Adoption. In: IMBER-BLACK, Evan (Ed.). *Secrets in Families and Family Therapy*. New York: W. W. Norton & Company, 1993. p. 86-105.

HAWTHORNE, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. New York: Reader's Digest, [1850] 1984.

HENNESSY, Brendan. *The Gothic Novel*. London: Longman, 1978.

HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, [1978] 1990.

HURLEY, Kelly. *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the fin de siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

IMBER-BLACK, Evan. *Families and Larger Systems: A Family Therapist's Guide Through the Labyrinth*. New York: The Guilford Press, 1988.

\_\_\_\_\_. (Ed.). *Secrets in Families and Family Therapy*. New York: W. W. Norton & Company, 1993.

IRIGARAY, Luce. *This Sex Which is Not One*. Cornell: Cornell University Press, 1985.

JACK, Malcolm. Introduction. In: BECKFORD, William. *Vathek and Other Stories*. London: Penguin, 1995.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the Literature of Subversion*. London: Routledge, 2000.

JACOBS, Joseph. "Jack and the Beanstalk". In: HALLET, Martin; KARASEK, Barbara (Eds.). *Folk and Fairy Tales*. New York: Broadview Press, [1807] 2001. p. 147-152.

JENTSH, Ernst. *On the Psychology of the Uncanny*. Disponível em: <[www.cpmg.org.br/artigos/on\\_the\\_psychology\\_of\\_the\\_uncanny.pdf](http://www.cpmg.org.br/artigos/on_the_psychology_of_the_uncanny.pdf)> Acesso em: 12 nov. 2009.

KANT, Immanuel. *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*. Disponível em: <<http://www.hkbu.edu.hk/~ppp/K2texts.html>> Acesso em: 07 dez. 2010.

KATZ, Michael; ARNDT, Stefan; HEIDUSCHKA, Veit; MENEGOZ, Margaret; OCCHIPINTI, Andrea; HANEKE, Michael. *A fita branca*. [Filme-DVD]. Produção de Michael Katz, Stefan Arndt, Veit Heiduschka, Margaret Menegoz, Andrea Occhipinti, direção de Michael Haneke. Áustria, Alemanha, França, Itália, 2009. 1 DVD área 1. 144 min. Preto e branco. Dolby Digital.

KELLY, Gary. *English Fiction of the Romantic Period, 1789-1830*. New York: Longman, 1989.

KILGOUR, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. London: Routledge, 1995.

KING, Stephen. *Cujo*. New York: The Viking Press, 1981.

\_\_\_\_\_. *Green Mile*. New York: Signet, 1996.

\_\_\_\_\_. *The Shinning*. New York: Pocket, [1977] 2002.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: an Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

KUBRICK, Stanley; LITVINOFF, Si; RAAB, Max L., WILLIAMS, Bernard. *Laranja mecânica*. [Filme-DVD]. Produção de Stanley Kubrick, Si Litvinoff, Max L. Raab, Bernard Williams, direção de Stanley Kubrick. Estados Unidos, 1971. 1 DVD área 4. 136 min. Cor. Dolby Digital.

LAIRD, Joan. Women's Secrets – Women's Silences. In: IMBER-BLACK, Evan (Ed.). *Secrets in Families and Family Therapy*. New York: W. W. Norton & Company, 1993. p. 243-267.

LEAVIS, F. R. *The Great Tradition*. London: Chatto and Windus, 1948.

LEGUIN, Ursula K. *The Language of the Night*. Essays on Fantasy and Science Fiction. New York: G. P. Putnam's Son, 1979.

LESSING, Doris. *To Room Nineteen*. In: \_\_\_\_\_. *Stories*. New York: Vintage, [1978] 1980. p. 396-428.

\_\_\_\_\_. *The Sweetest Dream*. London: Harper Perennial, [2011] 2004.

LEWIS, Matthew. *The Monk*. London: Penguin, [1796] 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: José Olympio, [1960] 1982.

LOMBARDI, Sarah; ROUSSEAU, Valérie. *Richard Greaves: Anarchitecte/Anarchitecture*. Milan: 5 Continents Editions, 2005.

LONGINUS. *On the Sublime*. Disponível em: < <http://classicpersuasion.org/pw/longinus/>> Acesso em: 10 ago. 2009.

LORDE, Audre. Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference. In: McCLINTOCK, Anne; MUFTI, Aamir; SHOHAT, Ella. *Dangerous liaisons: gender, nation & postcolonial perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. p. 374-380.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover Publications, 1973.

LUFT, Lya. *Reunião de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MacANDREW, Elizabeth. *The Gothic Tradition in Fiction*. New York: Columbia University Press, 1979.

MacDONALD, Ann-Marie. *Fall on Your Knees*. Toronto: Knopf, 1996.

MALIN, Irving. *New American Gothic*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, [1967] 1985.

MASON, Marilyn J. Shame: Reservoir for Family Secrets. In: IMBER-BLACK, Evan (Ed.). *Secrets in Families and Family Therapy*. New York: W. W. Norton & Company, 1993. p. 29-43.

MATURIN, Robert. *Melmoth, the Wanderer*. Disponível em: <<http://www.horrormasters.com/Text/a0023.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2010.

McDOWALL, David. *An Illustrated History of Britain*. Essex: Longman, 2000.

McEWAN, Ian. *The Cement Garden*. London: Penguin, 1978.

McKEON, Michael. *The Origins of the English Novel, 1600-1794*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987.

MELLO, Camila. “O insólito e as palavras na literatura gótica: o caso *The Monk*”. In: GARCIA, Flávio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina (Org.). *Comunicações livres (texto integral) —IV Painel “Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional”*: tensões entre o sólito e o insólito. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008. p. 28-36.

\_\_\_\_\_. *Margaret Atwood’s Lady Oracle: Gothicism and Feminism*. Rio de Janeiro, 2005. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILLER, Arthur. *Death of a Salesman*. New York: Penguin, [1949] 1998.

MILTON, John. *Paradise Lost*. New York: Macmillan Publishing Company, 1962.

MOERS, Ellen. *Literary Women*. New York: Doubleday & Company, 1976.

MOI, Toril. *What is a Woman? And Other Essays*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

\_\_\_\_\_. *Sombra errante: a preceptora na narrativa inglesa do século XIX*. Niterói: EdUFF, 2000.

\_\_\_\_\_. *Leituras contemporâneas: interseções nas literaturas de língua inglesa: feminismo, gótico, pós-moderno, pós-colonial*. Rio de Janeiro: Caetés, 2009.

MORAGA, Cherríe; ANZALDÚA, Gloria (Eds.). *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color*. New York: Women of Color Press, 1983.

MORGAN, Kenneth O. *The Oxford Illustrated History of Britain*. Oxford: The Oxford University Press, 1984.

MOYA, Paula. Postmodernism, “Realism”, and the Politics of Identity: Cherríe Moraga and Chicana Feminism. In: ALEXANDER, M. Jacqui; MOHANTY, Chandra Talpade (Eds.). *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*. New York: Routledge, 1997. p. 125-150.

MUKHERJEE, Bharati. *Jasmine*. New York: Grove Weidenfeld, 1989.

MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.). *The Handbook to Gothic Literature*. New York: New York University Press, 1998.

MUNRO, Alice. *Lives of Girls and Women*. New York: Penguin, 1984.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. Rio de Janeiro: Record, [1975] 1989.

- PAPP, Peggy. *The Worm in the Bud: Secrets Between Parents and Children*. In: IMBER-BLACK, Evan (Ed.). *Secrets in Families and Family Therapy*. New York: W. W. Norton & Company, 1993. p. 66-85.
- PERRAULT, Charles. *Bluebeard and Other Fairy Tales*. New York: Macmillan, [1889] 1964.
- PINTER, Harold. *Family Voices: A Play for Radio*. London: Next Editions, 1981.
- PINTO, Céli Regina Jardim. *Feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.
- POE, Edgar Allan. *Sixty-seven Tales*. New York: Gramercy Books, 1990.
- PRADO, Adélia. *Quero minha mãe*. Rio de Janeiro: Record, [1984] 2008.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day (Literature of Terror)*. London: Longman, 1996. v. 1 and 2.
- \_\_\_\_\_ & BYRON, Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwill, 2004.
- RADCLIFFE, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. New York: Oxford University Press, [1794] 1998.
- \_\_\_\_\_. *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents*. London: Penguin, [1797] 2000.
- REES, Barbara. *The Victorian Lady*. London: Gordon & Cremonesi Publishers, 1971.
- RICE, Anne. *The Queen of the Damned*. New York: Alfred A. Knopf, 1988.
- \_\_\_\_\_. *The Witching Hour: A Novel*. New York: Alfred A. Knopf, 1990.
- RICHARDSON, Samuel. *Clarissa, or the Story of a Young Lady*. Disponível em: <<http://ebooks.adelaide.edu.au/r/richardson/samuel/clarissa/>> Acesso em: 10 ago. 2009.
- RILEY, Joan. *The Unbelonging*. London: The Women's Press, 1985.
- ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.
- ROBERTO, Laura Giat. *Eating Disorders as Family Secrets*. In: IMBER-BLACK, Evan (Ed.). *Secrets in Families and Family Therapy*. New York: W. W. Norton & Company, 1993. p. 160-177.
- ROBERTS, Michèle. *Daughters of the House*. New York: Picador, 2001.
- RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez sera castigada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1973] 2006.
- ROGERS, Jaqueline McLead. *Aspects of the Female Novel*. Wakefield: Longwood Academic, 1991.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do contrato social*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

RUSHDIE, Salman. *Shame*. London: Vintage, [1983] 1989.

SAGE, Victor. *Modern Gothic: A Reader*. Manchester: Manchester University Press, 1996.

SCARBOROUGH, Dorothy. *The Supernatural in Modern English Fiction*. New York: The Knickerbocker Press, 1917.

SCHOPENHAUER, Arthur. *The World as Will and Representation*. Disponível em: <<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/schopenh.htm>> Acesso em: 07 dez. 2010.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *The Coherence of Gothic Tradition*. New York: Arno Press, 1980.

SEGRIN, Chris; FLORA, Jeanne. *Family Communication*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2005.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Essex: Longman Group, [1623] 1997.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein or the Modern Prometheus*. London: Penguin, [1818] 1994.

SHIELDS, Carol. *Stone Diaries*. London: Fourth State, 1994.

\_\_\_\_\_. *Unless*. London: Fourth State, 2003.

SHILDRICK, Margrit; PRICE, Janet. Openings on the Body: A Critical Introduction. In: \_\_\_\_\_ (Eds.). *Feminist Theory and the Body, A Reader*. New York: Routledge, 1999. p. 1-14.

SKILTON, David. Preface. In: BRADDON, Mary Elizabeth. *Lady Audley's Secret*. Oxford: Oxford University Press, 1993. p. vii-xxiii.

STENDHAL. *O vermelho e o negro*. São Paulo: Abril Cultura, [1830] 1981.

STERNE, Laurence. *A Sentimental Journey Through Italy and France*. Disponível em: <<http://www.fullbooks.com/A-Sentimental-Journey.html>> Acesso em: 10 ago. 2009.

STEVENSON, Robert Louis. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Disponível em: <<http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/SteJekl.html>> Acesso em: 10 ago. 2009.

STOKER, Bram. *Dracula*. Berkshire: Penguin, [1897] 1994.

SUMMERS, Montague. *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel*. London: The Fortune Press, 1968.

TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. Rio de Janeiro: José Olimpo, [1954] 1984.

\_\_\_\_\_. *As meninas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1973] 1985.

\_\_\_\_\_. *As horas nuas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_. *Verão no aquário*. Rio de Janeiro: Rocco, [1964] 1998.

\_\_\_\_\_. *Invenção e memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre*. New York: Cornell University Press, 1975.

TOLKIEN, J. R. R. *The Hobbit*. New York: Ballantine Books, 1937.

\_\_\_\_\_. *The Lord of the Rings*. Boston: Houghton Mifflin, 1967.

VARMA, Devendra P. *The Gothic Flame*. New York: Russel & Russel, 1966.

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

\_\_\_\_\_. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: HUCITEC/FAPESP: 2007.

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. Disponível em: <<http://www.fullbooks.com/The-Castle-of-Otranto.html>> Acesso em: 02 fev. 2009.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

WILLIAMS, Merryn. *Women in the English Novel, 1800-1900*. London: MacMillan Press, 1984.

WILLIAMS, Peter R. *Family problems*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

WOLFRAM, Herwig. *History of the Goths*. Los Angeles: University of California Press, 1990.

WOLFREYS, Julian (Ed.). *Victorian Gothic: Literary and Cultural Manifestations in the Nineteenth Century*. New York: Palgrave, 2000.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman With Strictures on Political and Moral Subjects*. Disponível em: <<http://www.bartleby.com/144/>> Acesso em: 22 jun. 2010.

WOLSTENHOLME, Susan. *Gothic (Re)Visions: Writing Women as Readers*. New York: State University of New York, 1993.

WOOD, Ellen. *The Ghost*. Disponível em: <[www.horrormasters.com/Text/a1574.pdf](http://www.horrormasters.com/Text/a1574.pdf)> Acesso em: 11 nov. 2009.

\_\_\_\_\_. *Mr. North's Dream*. Disponível em: < <http://www3.shropshire-cc.gov.uk/etexts/E000352.htm>> Acesso em: 11 nov. 2009.

WOOLF, Virginia. *To the Lighthouse*. Orlando: Harcourt Brance Jovanovich, [1927] 1989.

\_\_\_\_\_. Mr. Bennet and Mrs. Brown. In: McKEON, Michael (Ed.). *Theory of the Novel*. Maryland: The John Hopkins University Press, 2000. p. 745-758.

## APÊNDICE A – Textos originais

O objetivo desta coletânea é o de facilitar a consulta dos textos originais, que foram traduzidos por mim ao longo da tese. Os textos abaixo estão organizados por capítulos e a numeração segue os números das notas de rodapé nas quais as citações se encontram. Os dados bibliográficos de cada texto estão nas referências da tese.

### 1. O caminho que vamos percorrer

5. Gothic has always had the versatility to provide imagery to express the anxieties of successive historical epochs.

### 2. O caminho do gótico literário na teoria do romance inglês

8. Realism, one might claim, at least had the virtue of sharing life as it is, rather than escaping into a world of chivalrous knights and black-hearted villains. Yet it is not clear what counts as showing life as it is. Take, for example, the Gothic novel which flourished at the same time of Scott and Austen, which hardly seems a mirror of every day existence.

9. Figures that shock the imagination, and narratives that mangle the feelings, rarely discover “genius”, and always betray a low and vulgar “taste”.

16. According to this criterion, I have contended, Gothic is not a mode of escapism, nor is it given to meaningless exaggeration or stridency [...].

28. Reality as we have it in the novel is only one of many possible realities, it is not inevitable, not arbitrary; it bears within itself other possibilities.

37. The Gothic stile of building could produce nothing nobler than Mr. Allworthy’s house. There was an air of grandeur in it that struck you with awe, and rivaled the beauties of the best Grecian architecture; and it was as commodious within as venerable without.

38. Emily gazed with melancholy awe upon the castle, which she understood to be Montoni's; for, though it was now lighted up by the setting sun, the gothic greatness of its features, and its mouldering walls of dark grey stone, rendered it a gloomy and sublime object.

41. Finally, there is the corollary problem that even those ancient and medieval forms that define our notion of what “romance” amounts to can be shown to reflect, critics have claimed, some major features of “formal realism”.

45. The rather paradoxical situation arising as a result of this state of affairs was that works of fiction were appearing in print claiming to be true — while news items were appearing in print claiming to be fictional.

51. In a startlingly direct address to his reader, Beckford announces, in the opening lines of *Dreams*, that he will describe his travels through a mist that hovers before his eyes, mockingly differentiating himself from previous travel writers who kept to a mundane realism.

### 3. Repensando o gótico literário: um novo caminho

66. Horror, disconcertingly without object, lies in the gaps narrative cannot fill, the empty spaces, the extimate darkness, underlying the narration where the phantasmatic form of symbolised reality is disclosed. Horror takes the formless form of a “black hole”, arousing emotions that vainly seek a referent.

67. Horror, or its irrational and useless manifestations, is very much part of this hyperrealistic world; it discloses some thing horrible at its centre, absent, unrepresentable, a hole or void, like that left by the severed ear.

72. Hence arises the great power of the sublime, that, far from being produced by them, it anticipates our reasonings, and hurries us on by an irresistible force.

79. It follows that *jouissance* alone causes the abject to exist as such.

88. The grotesque, in a general sense, violates the laws of nature; visually, it is a world where classifications break down, resulting in an inherent tension between the ludicrous and the fearful.

93. More precisely, Gothic fiction can be defined as a transgression of the paternal metaphor.

94. Even though the father is already dead, the paternal principle —and the gun —lives in its numerous effects: the power of the figure persists though the person that once embodied it is gone.

100. His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair as of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shriveled complexion and straight black lips.

101. He is not easy to describe. There is something wrong with his appearance; something displeasing, something downright detestable. I never saw a man I so disliked, and yet I scarce know why. He must be deformed somewhere; he gives a strong feeling of deformity, although I couldn't specify the point. He's an extraordinary-looking man, and yet I really can name nothing out of the way. No, sir; I can make no hand of it; I can't describe him.

102. After days and nights of incredible labour and fatigue, I succeeded in discovering the cause of generation and life; nay, more, I became myself capable of bestowing animation upon lifeless matter. [...] What had been the study and desire of the wisest men since the creation of the world

was now within my grasp. [...] Pursuing these reflections, I thought, that if I could bestow animation upon lifeless matter, I might in process of time (although I now found it impossible) renew life where death had apparently devoted the body to corruption.

103. If each, I told myself, could but be housed in separate identities, life would be relieved of all that was unbearable; the unjust delivered from the aspirations might go his way, and remorse of his more upright twin; and the just could walk steadfastly and securely on his upward path, doing the good things in which he found his pleasure, and no longer exposed to disgrace and penitence by the hands of this extraneous evil.

114. It is the essence of the sensational to submit readers to strange, startling, or puzzling experiences, rather than involving them in the minute analysis of character and a close identification with fully explored fictional persons; and to involve them in a mental hunt for the solution of a mystery, rather than inducing a relaxed contemplation of the unfolding of an action.

118. [...] some stifled and unsatisfied longing which lay heavy and dull at his heart, as if he had carried a corpse in his bosom.

119. It is a mortal full place, Phoebe [...] I've heard tell of a murder that was done here in old times.

120. Of course, in such a house, there were secret chambers. [...] It remains for me to discover the darker half of my lady's secret.

121. She looked like a child tricked out for a masquerade, was as girlish as if she had but just left the nursery. All her amusements were childish. She hated reading, or studying of any kind, and loved society [...].

122. There was something in the manner of the dog which was, if anything, more indicative of terror than of fury; incredible as it appears that Caesar should be frightened by so fragile a creature as Lucy Audley.

123. The perfection of feature, the brilliancy of coloring, were there; but I suppose the painter had copied quaint mediaeval monstrosities until his brain had grown bewildered, for my lady, in his portrait of her, had something of the aspect of a beautiful fiend.

125. When you say that I killed George Talboys, you say the truth. When you say that I murdered him treacherously and foully, you lie. I killed him because I AM MAD!

126. The lady is not mad; but she has the hereditary taint in her blood. She has the cunning of madness, with the prudence of intelligence. I will tell you what she is, Mr. Audley. She is dangerous!

127. No, my lady, your youth and beauty, your grace and refinement, only make the horrible secret of your life more horrible.

129. Adicionamos a passagem completa, e não apenas o trecho citado, pois o parágrafo todo nos interessa.

Surely a pretty woman never looks prettier than when making tea. The most feminine and most domestic of all occupations imparts a magic harmony to her every movement, a witchery to her every glance. The floating mists from the boiling liquid in which she infuses the soothing herbs; whose secrets are known to her alone, envelope her in a cloud of scented vapor, through which she seems a social fairy, weaving potent spells with Gunpowder and Bohea. At the tea-table she reigns omnipotent, unapproachable. What do men know of the mysterious beverage? Read how poor Hazlitt made his tea, and shudder at the dreadful barbarism. How clumsily the wretched creatures attempt to assist the witch president of the tea-tray; how hopelessly they hold the kettle, how continually they imperil the frail cups and saucers, or the taper hands of the priestess. To do away with the tea-table is to rob woman of her legitimate empire. To send a couple of hulking men about among your visitors, distributing a mixture made in the housekeeper's room, is to reduce the most social and friendly of ceremonies to a formal giving out of rations. Better the pretty influence of the tea cups and saucers gracefully wielded in a woman's hand than all the inappropriate power snatched at the point of the pen from the unwilling sterner sex. Imagine all the women of England elevated to the high level of masculine intellectuality, superior to crinoline; above pearl powder and Mrs. Rachael Levison; above taking the pains to be pretty; above tea-tables and that cruelly scandalous and rather satirical gossip which even strong men delight in; and what a drear, utilitarian, ugly life the sterner sex must lead.

131. To call them the weaker sex is to utter a hideous mockery. They are the stronger sex, the noisier, the more persevering, the most self-assertive sex. They want freedom of opinion, variety of occupation, do they? Let them have it. Let them be lawyers, doctors, preachers, teachers, soldiers, legislators—anything they like—but let them be quiet—if they can.

132. While it was important for novelists to show that a conventionally plain woman—a Jane Eyre or a Maggie Tulliver—could be attractive, it was equally necessary to show that a conventionally attractive woman could be presented with a satisfying depth and complexity of a character, or that insipid innocence could mask criminality.

133. Like George Eliot, Braddon lived a life which made her acutely aware at every turn of a woman's disadvantages, and like George Eliot, though in a different fictional mode, she used her experience in framing many of her novels.

134. Perhaps this is what makes some girls too eager to marry—the want of someone strong and brave and honest and true to care for them and order them about. I want no one, mother darling, for I have you, and you are all the world for me.

142. Increasingly in recent Gothic fictions, however, monsters, vampires in particular, come to assume a positive, and pseudo paternal, role in the identification they engender, in the images, imitations, desires and lifestyles they give rise to, in the ids they celebrate.

143. The gothicisation of the most banal and apparently innocuous social spaces remains tied to the circulation of anxiety and fear [...].

144. Horror, however, arises in the stress on evacuation rather than re-creation. Its ambivalence testifies to the uncertainly underlying all the limits and boundaries supposedly securing identity.

146. What distinguishes contemporary horror is its relationship to technology, the capacity to realise visually what had, before, to remain as fantasy, thereby evincing the capacity to reformat reality itself.

148. There are repeated reminders in *The Shining* of how pervasive family violence has become in contemporary American life.

150. What we find in the numerous conjunctions of Gothic and the postmodern is a certain sliding of location, a series of transfers and translocations from one place to another, so that our sense of the stability of the maps — as indeed it has been since the first fantasy of a Gothic castle (q.v.) — forever under siege, guaranteed to us only by manuscripts whose own provenance and completeness are deeply uncertain.

155. [...] seventeenth-century anxieties about Catholic designs on Protestant England.

156. His fiction is an attempt to create something new from the past.

158. The Gothic novel connects the present with the past in order to provide a guide to the future. It serves to modify prevailing attitudes by effecting an imaginative temporal displacement that allows for the expression of otherwise taboo material.

160. Horror no longer returns upon the present from a past to reveal guilty secrets, mythic energies or spectral powers: it has undergone a temporal shift, projected into and returning from a terroristic, terminating and mechanic future.

164. The limit and transgression depend on each other for whatever density of being they possess: a limit could not exist if it were absolutely uncrossable and, reciprocally, transgression would be pointless if it merely crossed a limit composed of illusions and shadows.

165. Its role is to measure the excessive distance that it opens at the heart of the limit and to trace the flashing line that causes the limit to arise.

166. The terrors and horrors of transgression in Gothic writing become a powerful means *to reassert the values of society*, virtue and propriety: transgression, by crossing the social and aesthetic limits, serves to reinforce or underline their value and necessity, restoring or defining limits.

169. In terms of intellectual activities, the body seems to have been regarded always with suspicion as the site of unruly passions and appetites that might disrupt the pursuit of truth and knowledge.

171. A body is docile that may be subjected, used, transformed, and improved.

173. The body we experience and conceptualize is always *mediated* by constructs, associations, images of a cultural nature.

181. Is the fact that Logocentrism subjects thought —all concepts, codes and values —to a binary system, related to “the” couple, man/woman?

186. We find the body of the sufferer deeply inscribed within an ideological construction of femininity emblematic of the period in question.

188. Man's dream: I love her —absent, hence desirable, a dependent nonentity, hence adorable. Because she isn't there where she is.

189. She doesn't "speak", she throws her trembling body into the air [...], she vitally defends the "logic" of her discourse with her body; her flesh speaks true.

194. [...] Women's desire is often interpreted, and feared, as a sort of insatiable hunger, a voracity that will swallow you whole.

199. It is this orientation of one's body in space, and in relation to other bodies, that provides a perspective on the world and that is assumed in the constitution of the signifying subject.

201. We know the implied irony in the master/slave dialect: the *body* of what is strange must not disappear, but its force must be conquered and returned to the master.

209. Strengthen the female mind by enlarging it, and there will be an end to blind obedience; but, as blind obedience is ever sought for by power, tyrants and sensualists are in the right when they endeavour to keep women in the dark, because the former only want slaves, and the latter a play-thing.

210. Women are told from their infancy, and taught by the example of their mothers, that a little knowledge of human weakness, justly termed cunning, softness of temper, *outward* obedience, and a scrupulous attention to a puerile kind of propriety, will obtain for them the protection of man; and should they be beautiful, every thing else is needless, for, at least, twenty years of their lives.

211. To preserve personal beauty, woman's glory! the limbs and faculties are cramped with worse than Chinese bands, and the sedentary life which they are condemned to live, whilst boys frolic in the open air, weakens the muscles and relaxes the nerves.

#### 4. A caminho de casa

215. The experience of perceiving that I discussed earlier requires a corporeal subject who lives *in* a place *through* perception. It also requires a place that is amenable to this body-subject and that extends its own influence back onto this subject. A place, we might even say, has its own "operative intentionality" that elicits and responds to the corporeal intentionality of the perceiving subject. Thus place integrates with body as much as body with place.

218. Time and space are operative *in places* and are not autonomous presences or spheres of their own.

220. It seems, superficially, to be one of the elements into which we may analyze human *society*, other elements being the economic system or industry, the political system or government, the educational or school system, the religious system or church. Yet these five great *institutions* are not

simple elements. They may seem, in our society, to be fairly distinct, but when we trace them back far enough, they merge. It becomes impossible to define precisely among primitive peoples, for example, the boundary between the economic system and the family system

221. The psychological interior of the family is not an isolated realm. It is a region of a larger social world. [On the other hand], families do not merely reflect the larger culture and social structure; they create meanings and relationships and individualities, not all of them welcomed by the larger society. Families utilize the broader culture in differential ways, sometimes to their own detriment.

222. All families engage with larger systems. [...] Most families are able to function in an interdependent manner with a variety of larger systems, utilizing information from these systems as material for their own growth and development.

224. In no other human group does the body play such a decisive role in both the formation and the outcome of relationships. The family is not only the primary locus of sexuality; it is also the group where the body and its functions are given their first meanings, where touch has its freest rein and serves to unite and or alienate, where eating becomes social and elimination is trained, where tension and relaxation take their initial character. [...] In the family, more pervasively than in other social groups, bodies enter into the formation of relationships and of the self. The child learns what his body means for others, and from these meanings and his own experiencing of it, he develops his own bodily meanings

225. Few if any relationships are more important, salient, long lasting, and central to people's well-being than their family relationships. These include spouses, parents, children, and siblings, to name but a few. Although these relationships are often defined by genes and institutionalized ceremonies such as marriage, they are built, maintained, and destroyed by communication.

238. There was a secret somewhere, though, that Thérèse had to get hold of and understand.

240. If she'd ever decided what she really wanted to do and had gone out and done it, she wouldn't have seen me as a reproach to her, the embodiment of her own failure and depression [...].

244. I ate to defy her, but I also ate from panic. Sometimes I was afraid I wasn't really there, I was an accident; I'd heard her call me an accident.

245. What had I done? Have I trapped my father, if he really was my father, had I ruined my mother's life? I didn't dare to ask.

246. "She practically brought me up," and, "She knit me a pair of socks during the war. They didn't fit." He had been fonder of her and closer to her than I had guessed.

247. No more dependence, no more drudgery, no more humiliation [...]; every trace of the old life melted away —every clue to identity buried and forgotten [...].

249. Besides, what would I have done if I'd found out my father was a murderer?

252. When relationships are bound up by a secret, the family's overall communication style may become one marked by secret-keeping in areas totally unrelated to the initial secret.

253. Secrets are systemic phenomena. They are relational, shaping dyads, triangles, hidden alliances, splits, cut-offs, defining boundaries of who is “in” and who is “out”, and calibrating closeness and distance in relationships.

255. A secret may be located within one individual, involving thoughts, feelings, or actions that the person has never spoken to another person. Such a secret location often erodes self-esteem [...].

257. When children sense information is being withheld they become confused and anxious, they lose their sense of trust and often end up blaming themselves.

259. Adoptees commonly speak of experiencing a void, a vacuum.

260. In one of my daydreams I used to pretend Aunt Lou was my real mother, who for some dark but forgivable reason has handed me over to my parents to be brought up.

261. Women from all over the world, have learned who to use secrecy and silence for strategy and survival, to bide their time for another time or place, to preserve their stories and experiences, to protect themselves and their children, to enrich their lives, to define themselves.

264. Eating disorders as “open family secrets”, which fulfill the same functions as do other more concrete, less metaphorical family secrets.

265. Individuals with eating disorders show tremendous confusion about the acceptability of their appearance, their own self-worth, their importance to others, and the significance of personal needs, goals, and motivations.

266. [The grotesque] suggests disorder at both the physical and moral levels of existence, and it is part of the human condition [...].

272. She has not been able to live in her “own” house, her very body. [...] Women haven’t had eyes for themselves. They haven’t gone exploring their house.

273. It was a changeable house. Sometimes it felt safe like a church, and sometimes it shivered then cracked apart.

291. Poor Madam Antoinette.

[...]

For a long time she wouldn’t tell us.

What could we have done?

What else could she have done?

Sssh.

292. This secret could not be shared with the grown-ups. They had kept it all these years. They would be distraught if they discovered that now she and Thérèse *knew*. Better to keep quiet, protect them. The words stuck in her throat, like a large crumb, or a grape-pip she wanted to spit out but couldn’t.

294. Léonie shook her head. Doing this dislodged the words stuck in her throat. They flew about inside her like magpies in an orchard, then settled in a new pattern. When she opened her mouth they darted out, glossy and black and white.

295. Léonie's arms and legs dissolved with relief now the words were out, had flown off squawking.

297. I should have trusted him more. I should have been honest from the beginning, expressed my feelings, told him everything. / I was touched: perhaps I'd misjudged him, perhaps I should tell him everything, it wasn't too late...

299. In my experience, honesty and expressing your feelings could lead to only one thing. Disaster.

300. The crypt is thus not a natural place, but the striking history of an artifice, an *architect*, an artifact: of a place *comprehended* within another but rigorously separated from it, isolated from general space by partitions, an enclosure, an enclave.

301. The inhabitant of a crypt is always a living dead, a dead entity we are perfectly willing to keep alive, but *as* dead.

302. It is not a situation *including* words that becomes repressed, the words are not dragged into repression by a situation. Rather, *the words themselves, expressing desire, are deemed to be generators of a situation that must be avoided and voided retroactively.* [...] For this to occur, a catastrophic situation must have been created precisely by words.

311. She was deeper than the house, level with worms, all the dead things that were put into the ground.

312. Thérèse stared at the bread knife. She wanted to apply it to her newly grown hips and breasts, to pare off, with quick disgusted flicks of her wrist, the fat that clung to her.

314. She gabbled: I don't like the dark. Dead people come in here and start talking. I don't like them. They start crying.

315. The voices came from somewhere just ahead, the shadowy bit she couldn't see. She stepped forward, into the darkness, to find words.

## 5. Caminhando para mais longe

317. [...] Secrets often encompass cultural taboos around money, sex, and illness.

319. The power of place consists in its nontendencious ability to reflect the most diverse items that constitute its "midst". In many regards, a place *is* its midst, being in the midst of its own detailed contents; it is what lies most deeply amid its own constituents, gathering them together in the expressive landscape of the place.

Epígrafe final: It was very old, and very irregular and rambling. The windows were uneven: some small, some large, some with heavy stone mullions and rich stained glass; other with frail lattices that rattled in every breeze; others so modern that they might have been added just yesterday. [...] A house that could never have been planned by any mortal architect, but must have been the handiwork of that good old builder —Time.

**APÊNDICE B** – Organização cronológica de obras ficcionais usadas na tese

O objetivo desta organização é o de facilitar a visualização cronológica de todas as obras ficcionais mencionadas ao longo da tese. Os dados bibliográficos de cada texto estão nas referências da tese.

431 a.C. – *Medeia*

1607 – *Bluebeard*

1719 – *Robinson Crusoe*

1740 – *A bela e a fera*

1748 – *Clarissa*

1749 – *Tom Jones*

1764 – *The Castle of Otranto*

1768 – *A Sentimental Journey*

1787 – *Vathek*

1794 – *The Mysteries of Udolpho*

1796 – *The Monk*

1797 – *The Italian*

1807 – *João e o pé de feijão*

1811 – *Sense and Sensibility*

1813 – *Pride and Prejudice*

1817 – *Northanger Abbey*

1818 – *Frankenstein*

1819 – *The Vampyre*

1820 – *Melmoth, the Wanderer*

1829 – *A comédia humana*

1830 – *O vermelho e o negro*

1839 – *The Fall of the House of Usher*

1843 – *The Black Cat*

1845 – *The Raven*

1847 – *Jane Eyre e Wuthering Heights*

1849 – *Annabel Lee*

1850 – *The Scarlet Letter*

1862 – *Lady Audley's Secret*

1867 – *The Ghost*

1868 – *Mr. North's Dream*

1869 – *Good Lady Ducayne*

1872 – *Behold, It Was a Dream*

1886 – *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*

1896 – *A gaivota*

1897 – *Dracula*

- 1927 – *To the Lighthouse*  
1937 – *The Hobbit*  
1944 – *Ficções*  
1949 – *A morte do caixeiro viajante*  
1954 – *Ciranda de pedra e Lord of the Rings*  
1960 – *Laços de família*  
1965 – *Toda nudez será castigada*  
1967 – *Cem anos de solidão*  
1969 – *Verão no aquário*  
1970 – *The Edible Woman*  
1971 – *Lives of Girls and Women*  
1972 – *Surfacing*  
1973 – *As meninas*  
1976 – *Lady Oracle*  
1977 – *The Shining*  
1979 – *Quero minha mãe*  
1981 – *Cujo*  
1982 – *A casa dos espíritos e Reunião de família*  
1985 – *The Unbelonging, The Bloody Chamber e Black Venus*  
1986 – *Books of Blood*  
1988 – *The Queen of the Damned*  
1989 – *Shame e Jasmine*  
1990 – *The Witching Hour e O caderno rosa de Lori Lamby*  
1991 – *Wise Children*  
1992 – *Daughters of the House*  
1993 – *Nights at the Circus e The Stone Diaries*  
1996 – *Fall on Your Knees*  
1997 – *Green Mile*  
  
2002 – *Unless e Middlesex*