Universidade do Estado do Rio De Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Ana Paula Araujo dos Santos

O Gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de *Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida

Rio de Janeiro

2017

Ana Paula Araujo dos Santos

O Gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de *Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida

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

Orientador: Prof. Dr. Júlio César França Pereira

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A447 Santos, Ana Paula Araujo.
O gótico feminino na literatura brasileira : um estudo de Ânsia eterna, de Júlia Lopes de Almeida / Ana Paula Araujo Santos. - 2017.
91f.

Orientador: Júlio César França Pereira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Almeida, Júlia Lopes de, 1862-1934. Ânsia eterna - Teses 2. Almeida, Júlia Lopes de, 1862-1934 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Ficção gótica (Gênero literário) – História e crítica – Teses. 4. Mulheres na literatura – Teses. I. Pereira, Júlio César França. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

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

_____ _____

Assinatura Data

Ana Paula Araujo dos Santos

O Gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de *Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida

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

Aprovado em: 14 de março de 2017.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Júlio Cesar França Pereira (Orientador)

Instituto de Letras – UERJ

_____

Prof. Dr. Fernando Monteiro de Barros

Faculdade de Formação de Professores – UERJ

_____

Prof. Dra. Anna Faedrich

Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus irmãos, Fernando e Suzana.

AGRADECIMENTOS

Aos meus irmãos, Fernando e Suzana Araujo dos Santos, por sempre me mostrarem o caminho.

Aos amigos Ana Carolina Queiroz, Raquel Cristina Danzer, Bruna Alves, Guilherme Almeida, Charles Santana, Cinthya Azevedo, José Mazzêo, Tayane Ferreira e Edmo Luiz Gomes, pelo carinho, pela compreensão e pelo apoio.

Aos amigos do grupo de pesquisa, Pedro Sasse, Mariana Warrak, Daniel Augusto Silva, Marina Sena, Hélder Brinate, João Pedro Bellas e Luciano Cabral. Esta dissertação deve muito a cada um de vocês.

Ao meu orientador, Prof. Júlio França, pela paciência, pela seriedade com que sempre tratou a minha pesquisa, e, principalmente, pelas revisões que ajudaram a aperfeiçoar este trabalho.

Aos professores Anna Faedrich e Fernando Monteiro de Barros, pela leitura atenta do texto e pelas valiosas sugestões.

À CAPES por financiar esses dois anos de pesquisa.

RESUMO

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *O Gótico feminino na Literatura Brasileira:* um estudo de *Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida. 2017. 91 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Desde a sua origem na Inglaterra do século XVIII, a ficção gótica contou com uma significativa contribuição de escritoras. Da relação entre o Gótico e a escrita feminina originou-se uma tradição ficcional que Ellen Moers (1976) nomeou de "Gótico feminino". A adoção de uma perspectiva aliada aos interesses da mulher trouxe para o Gótico horrores específicos: os segredos domésticos; os abusos físicos e/ou psicológicos sofridos; e o cotidiano dominado por figuras patriarcais opressoras. Propõe-se, nesta dissertação, em primeiro lugar, descrever as principais características das obras do Gótico feminino, tendo por base teórica os estudos empreendidos por David Punter (1996) e Fred Botting (1996), bem como as proposições de Anne Williams (1995) a respeito dos enredos e das principais temáticas dessa tradição. Buscamos ainda demonstrar que esta linhagem do Gótico ofereceu às escritoras brasileiras do século XIX recursos para retratarem a difícil condição da mulher na sociedade. Para tal, empreendemos uma análise da obra da escritora carioca Júlia Lopes de Almeida, cujo livro de contos *Ânsia eterna* (1903) apresenta amplas consonâncias com a tradição feminina da literatura gótica.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Literatura Gótica. Gótico feminino. Júlia Lopes de Almeida.

ABSTRACT

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *Female Gothic in Brazilian Literature:* an analysis of *Ânsia eterna*, by Júlia Lopes de Almeida. 2017. 91 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Since its genesis in the eighteenth-century England, Gothic fiction has been counting on considerable contributions from works by women. The relation between Gothic and the women writing has brought about a fictional tradition named "Female Gothic", term coined by Ellen Moers (1976). A perspective framed by women's concerns has added distinctive horrors to the Gothic, such as (a) domestic secrets, (b) physical and/or psychological abuses, and (c) daily oppressions from patriarchal figures. In this dissertation, we first and foremost aim at highlighting the main features of Female Gothic texts. As for that, we will be based theoretically on David Punter (1996) and Fred Botting (1996), as much as on statements by Anne Williams (1995) regarding plots and motifs upon this tradition. We will also be pointing out that such branch of Gothic fiction furnished nineteenth-century Brazilian women writers with tools to depict the hardships of being a woman. We have scrutinized, for this reason, the book *Ânsia eterna* (1903), by Júlia Lopes de Almeida. We believe that her short stories offer close connections with the women tradition of Gothic literature.

Keywords: Brazilian Literature. Gothic literature. Female Gothic. Júlia Lopes de Almeida.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 7

1 **GÓTICO LITERÁRIO** 11

1.1 **A origem histórica** 11

1.2 **A maquinaria gótica** 16

1.3 **Romance, sentimentalismo e escrita feminina** 26

2 **GÓTICO FEMININO** 34

2.1 **A tradição feminina do Gótico** 34

2.2 **Perspectiva feminina** 37

2.3 **Heroína gótica** 39

2.4 **Espaço narrativo** 43

2.5 **Vilão gótico** 47

2.6 **Segredos domésticos, violência e opressão** 50

3 **GÓTICO NO BRASIL** 54

3.1 **O Gótico setecentista no Brasil** 54

3.2 **Gótico e escrita feminina na Literatura Brasileira** 64

3.3 **O Gótico feminino de Júlia Lopes de Almeida** 67

3.3.1 “O caso de Ruth” 69

3.3.2 “As rosas” 74

3.3.3 “Os porcos” 76

3.3.4 “Sob as estrelas” 79

CONCLUSÃO 83

REFERÊNCIAS 88

INTRODUÇÃO

Os estudos literários tendem a identificar duas distintas tradições do Gótico: uma masculina, inaugurada por escritores como Horace Walpole e Matthew Lewis, e uma feminina, desenvolvida por Clara Reeve, Ann Radcliffe e suas seguidoras. Essa subdivisão não deve ser entendida, porém, como exclusivamente relativa ao gênero dos autores, mas sobretudo às características narrativas particulares e ao modo diferenciado com que as convenções góticas são elaboradas por cada uma das tradições.

Os modos de descrição das características das duas tradições da ficção gótica guiam-se pelos mais diversos elementos textuais. A forma mais recorrente de distingui-las toma a atitude ante os eventos sobrenaturais da narrativa – serão explicados em termos racionais, no caso do Gótico feminino; manterão seu caráter extraordinário, em sua contraparte masculina. Em outros modelos, o uso mais explícito da violência e de cenas horríveis e repugnantes foi compreendido como um traço típico das obras masculinas. Já em relação à tradição feminina, o foco narrativo em uma única personagem – geralmente uma mulher –, e uma trama preocupada em narrar exclusivamente as suas experiências parecia dar o tom de suas histórias, ao contrário do que ocorreria com os enredos labirínticos e as múltiplas narrativas emolduradas típicas do Gótico setecentista masculino.

Nenhuma dessas abordagens está equivocada, e representam o esforço continuado de levantar as características narrativas das obras masculinas e das femininas, que ganharia um maior impulso no final da década de 70, quando a crítica de cunho feminista voltou-se para a ficção gótica escrita por mulheres e passou a analisar separadamente as suas obras. Como resultado, uma extensa produção literária feminina passou, finalmente, a despertar o interesse dos estudos literários. Isso porque, embora os estudos do Gótico tenham explorado largamente a tradição masculina, excetuando-se Reeve e Radcliffe, a tradição feminina não fora objeto da mesma atenção.

As pesquisas de orientação feminista precisaram empreender um verdadeiro resgate das obras dessa tradição – resgate este que revelou a existência de uma relação profícua entre o Gótico e a escrita feminina. Afinal, desde o seu contexto de origem na Inglaterra setecentista, a literatura gótica tem contado com a contribuição de inúmeras escritoras que ajudaram a estabelecer e popularizar suas convenções no mercado literário. Essa relação se expandiu para muito além do contexto inglês: escritoras geográfica e historicamente afastadas umas das outras utilizaram a poética gótica em suas obras e apresentaram as características

narrativas específicas da vertente feminina do Gótico literário. Assim, é possível falar dessa vertente na Literatura Americana – na obra de Kate Chopin e Charlotte Gilman, por exemplo – e, também, na Literatura Brasileira, em que há uma produção ficcional de autoria feminina que se mostra indubitavelmente tributária das convenções góticas, como veremos adiante.

O objetivo principal desta dissertação é, justamente, analisar a relação da literatura feminina brasileira oitocentista com o Gótico, na trilha aberta por estudos recentes, que têm investigado os influxos góticos na Literatura Brasileira. Graças aos esforços de pesquisas como as de Alexander Meireles Silva, Fernando Monteiro de Barros, Maurício César Menon, Daniel Serravalle de Sá, Josalba Fabiana dos Santos, Júlio França, entre outros pesquisadores, o diálogo dos nossos escritores dos séculos XIX e XX com a tradição gótica tem sido efetivamente revelado. Como consequência, nosso *corpus* ficcional de obras góticas aumentou consideravelmente, abrangendo tanto escritores pertencentes ao nosso cânone literário – como Álvares de Azevedo, José de Alencar, Machado de Assis e Aluísio Azevedo – quanto escritores que permaneceram à margem da nossa história literária.

Muitos desses escritores preteridos pelo cânone passaram a receber a atenção do grupo de pesquisa "Estudos do Gótico", ao qual nosso estudo está diretamente vinculado. Franklin Távora, Rodolfo Teófilo, Coelho Neto, Gastão Cruls e Cornélio Penna possuem obras que se revelaram tributárias do Gótico. Poderíamos expandir essa lista com outros nomes que foram redescobertos por meio dos esforços de pesquisa empreendidos pelo grupo. Interessa-nos, porém, demarcar que nos momentos iniciais de nossas pesquisas, à medida que o *corpus* de obras góticas brasileiras revelava cada vez mais exemplos de escritores, notava-se, em contrapartida, uma evidente ausência de escritoras.

O fato despertou nossa curiosidade, afinal, como demarcamos anteriormente, a poética gótica mostrou-se sempre afinada à escrita feminina, especialmente na Literatura Inglesa setecentista. Por que, então, em nossa literatura, não parecia existir escritoras que se valessem das convenções góticas em suas obras? Excetuando-se escritoras mais recentes, como Lygia Fagundes Telles, não parecia haver uma versão brasileira da tradição feminina do Gótico. Tal constatação mostrou-se vinculada a um problema de maior escala: não reconhecíamos escritoras góticas porque, em verdade, a produção literária feminina no Brasil do século XIX era praticamente desconhecida.

Uma rápida pesquisa em nossos manuais literários revela uma hegemonia masculina, e nos faz acreditar que, ao longo do século XIX até meados do XX, as mulheres não produziram ficção. Estudos recentes vêm demonstrando o contrário: apesar do inegável domínio masculino na literatura, a escrita feminina começara a se manifestar no Brasil

oitocentista, com escritoras como Maria Firmina dos Reis, Ana Luísa de Azevedo e Castro, Emília Freitas, entre outras mulheres que ousaram escrever romances à época. Suas obras permaneceram por longo tempo desconhecidas pelos nossos estudos literários e só mais recentemente foram resgatadas por pesquisadores que vêm ressaltando a necessidade de se estabelecer uma tradição literária que contemple essas obras.

Muitos dos romances dessas escritoras revelaram traços góticos explícitos e mostraram-se importantes objetos de pesquisa na relação entre Gótico e escrita feminina no Brasil. Porém, foi a obra de Júlia Lopes de Almeida que chamou a nossa atenção, em especial o livro de contos *Ânsia eterna*, publicado pela escritora em 1903. Uma análise da obra revelou que a escritora apresenta uma hábil exploração das convenções próprias da vertente feminina dessa ficção nos contos "O caso de Ruth", "As rosas", "Os porcos" e "Sob as estrelas". Assim, nossa hipótese é que tais narrativas constituem-se como integrantes da tradição feminina do Gótico. O presente estudo propõe uma análise dos quatro contos de Almeida, com o intuito de identificar as características que ligam sua obra à essa tradição. Para tal feito, no Capítulo 1, esclareceremos o entendimento de Gótico que norteará esta dissertação. Afinal, como alerta Nick Groom (2012, p. xiv), a noção do que é gótico vem sendo distorcida, e o termo passou a funcionar como um "guarda-chuva", capaz de dar conta de um vasto conjunto de manifestações de transgressão, marginalidade e alteridade.

Neste estudo, pretendemos nos focar exclusivamente nas características do Gótico setecentista. Nossa escolha não é arbitrária: o contexto de ascensão da ficção gótica foi o mesmo que permitiu à mulher ingressar no mercado literário. Para compreendê-lo, iremos investigar primeiramente os antecedentes dessa ficção, em seguida, as suas principais convenções literárias e, por fim, analisar como se estabeleceu a relação entre a poética gótica e a escrita feminina.

A análise dessa relação nos permitirá, no Capítulo 2, explorar quais mudanças as escritoras trouxeram para a ficção gótica. Assim, tentaremos compreender mais profundamente a tradição feminina do Gótico por meio de suas características singulares. Contemplaremos, pois, cada um dos elementos narrativos: os personagens, o espaço e as suas principais temáticas. Dessa forma, pretendemos entender como as escritoras góticas utilizaram as convenções próprias dessa ficção e com quais finalidades.

Por fim, o Capítulo 3 irá tratar especificamente do diálogo entre a Literatura Brasileira e o Gótico. Em primeiro lugar, demonstraremos que a nossa literatura é mais tributária das formas do Gótico setecentista do que a nossa crítica e historiografia nos fizeram acreditar. A absorção da poética gótica permitiu que os nossos escritores retratassem horrores próprios do

contexto brasileiro. Abordaremos, também, a produção literária feminina em seus momentos iniciais, dando especial atenção à omissão das escritoras oitocentistas da nossa história literária – afinal, elas foram as primeiras manifestações da vertente feminina do Gótico em nossa literatura, e as antecessoras de Júlia Lopes de Almeida. Na última parte desse capítulo, empreenderemos uma análise dos contos de *Ânsia eterna*, de modo a compreender como Almeida articulou, em suas narrativas, as convenções próprias das escritoras góticas.

O resultado esperado é o de que esta dissertação possa contribuir tanto com os estudos do Gótico no Brasil quanto com o resgate crítico da literatura escrita por mulheres em nosso país.

1 **GÓTICO LITERÁRIO**

1.1 **A origem histórica**

O Gótico possui três séculos de longa história literária. Suas origens podem ser traçadas desde a Inglaterra do século XVIII, com a publicação de *O castelo de Otranto* (1764), obra de Horace Walpole, considerada o marco deste tipo de ficção. Ao nomear sua história "a Gothic Story" o escritor inglês trouxe para a literatura um termo que fazia referência a um conjunto de valores e características que possuíam complexas associações geográficas, históricas, políticas e culturais.

A noção de Gótico foi utilizada em diferentes períodos históricos e diferentes contextos, às vezes, com significados completamente opostos. No entanto, por mais distintos que fossem os usos desse termo, eles possuíam uma história em comum. De início, Gótico era utilizado como um adjetivo pátrio que designava certas tribos germânicas – godos, visigodos, ostrogodos, vândalos –, em suma, tribos cuja cultura não era nem grega nem latina, e, por isso, eram consideradas bárbaras e incivilizadas pelo Império Romano. O termo apontava, portanto, para elementos estranhos à cultura greco-romana, e ajudou a demarcar os limites culturais, geográficos e históricos do Império.

Com a queda de Roma, o mundo medieval foi dominado pela influência dos povos germânicos, que ocuparam uma parte considerável da Europa, e deixaram sua marca "selvagem e incivilizada" na cultura da época. As construções erguidas no período – igrejas, abadias, castelos –, foram invariavelmente associadas ao estilo gótico. Elas representavam visualmente o que, nos termos de John Evelyn (apud GROOM, 2012, p. 13-4), constituía-se como "uma certa maneira fantástica e licenciosa de construção: congestões de pesadas, obscuras e melancólicas pilhas monásticas, sem nenhuma proporção exata, utilidade ou beleza"[1] [2].

A crítica de Evelyn coaduna o juízo de valor consolidado pelo estilo que sucedeu o gótico medieval: o Renascimento. Como sabemos, o período renascentista recuperou do período clássico o ideal de beleza fundado na proporção. Sob novo esforço de ordenação,

[1]Todas as citações em língua inglesa foram por mim traduzidas.

[2]O texto em língua estrangeira é: "a certain fantastical and licentious manner of building: congestions of heavy, dark, melancholy monkish piles, without any just proportions, use or beauty".

racionalidade e harmonia, a cultura e arte medievais perderam gradativamente sua importância. A crítica renascentista empreendeu uma severa repreensão à arte e à arquitetura gótica medieval: este período histórico recebeu mesmo o título de Idade das Trevas – em oposição, obviamente, às luzes do neoclassicismo. Nestes termos, o que era medieval, e, por extensão, gótico, foi entendido como uma forma de expressão artística que transgredia o senso clássico de beleza, e, assim, foi condenada como má arte.

Interessa-nos, deste contexto histórico, demarcar a oposição entre o que era entendido como clássico e o que era gótico, sobretudo no plano estético: na arquitetura, as diferenças existentes entre as construções do estilo gótico e aquelas que seguiam os preceitos clássicos permitem uma visualização material de como ambas as estéticas se distinguem. Na perspectiva das normas artísticas classicistas, baseada na ordem, na harmonia e na beleza, a arquitetura medieval foi considerada horrível, produto de mentes bárbaras:

> Onde o clássico era bem ordenado, o Gótico era caótico; onde era simples e puro, o Gótico era ornamentado e complexo; onde os clássicos ofereciam um conjunto de modelos culturais a serem seguidos, o Gótico representava excesso e exagero, o produto do selvagem e do incivilizado (PUNTER, 1996, p. 5)[3].

Ao longo do século XVIII, o Gótico consolidou-se, definitivamente, como um termo que remetia à Idade Média. Como observa David Punter (1996, p. 5), o significado geográfico deu lugar a um significado histórico, cada vez mais referente ao medievo e menos relacionado às tribos germânicas. É nesse sentido que o termo é empregado por Walpole no subtítulo de sua obra seminal.

Otranto não surge do nada, obviamente. À época de sua publicação, o interesse pelo passado medieval havia penetrado na cultura inglesa com surpreendente eficácia, a despeito do preconceito a ele voltado pelos defensores da poética clássica (Cf. GROOM, 2012, p. 65). Este crescente interesse levou à reavaliação da arte do período medieval. Obras como *Observations on the Faerie Queene* (1754-1762), de Thomas Warton, e *Letters on Chivalry and Romance* (1762), de Richard Hurd, foram exemplos desta tentativa de melhor compreensão da produção cultural do passado. Ambos os autores defenderam a expressão artística medieval como detentora de um senso estético próprio, cujo valor não poderia ser medido segundo os termos classicistas. Em ambos encontramos o esforço de desmistificar o entendimento desta arte como um produto de mentes incivilizadas, e o intento de compreender as suas particularidades estéticas.

---

[3]O texto em língua estrangeira é: “Where the classical was well-ordered, the Gothic was chaotic; where simple and pure, Gothic was ornate and convoluted; where the classics offered a set of cultural models to be followed, Gothic represented excess and exaggeration, the product of the wild and the uncivilized”.

Assim, a partir dos trabalhos de Warton e Hurdon o âmbito literário conferiu espaço para as influências provenientes da ficção medieval. A literatura desta época, povoada por monstros, bruxarias, heroísmos, assombrações, entre outros elementos sobrenaturais e fantásticos, trazia em si uma poética diferente daquela normatizada pelo neoclassicismo. Tal como aconteceu na arquitetura, a desconformidade entre os preceitos clássicos e as formas literárias medievais é visível. Em primeiro lugar, as narrativas medievais não seguiam o preceito de verossimilhança da mesma forma que as obras clássicas, motivo pelo qual a presença de elementos sobrenaturais se sobressaía nesta literatura. Ademais, os princípios da poética clássica perdiam gradativamente a importância na composição de obras que privilegiavam o entretenimento do leitor. No que concerne à norma do *dulce et utile* – regra máxima horaciana, e da poética clássica de modo geral – podemos dizer que a ficção medieval, com seus enredos de aventura, de comédia, e, também, de horror e violência, mostrava-se mais preocupada em cativar o leitor do que em instruí-lo.

Instrução e entretenimento, contudo, não eram mutuamente excludentes nestas narrativas. Mesmo que o objetivo principal fosse entreter, elas possuíam, também, uma preocupação em transmitir princípios correspondentes a certa sabedoria do mundo real. Nos romances de cavalaria, baladas populares e tragédias de vingança, prevalecia uma visão de mundo particular – bastante diferente daquele pregada pelo Iluminismo. Neste mundo, o mal, a morte e a crueldade aparecem como elementos comuns do cotidiano.

A sombria visão de mundo das narrativas medievais assemelhava-se à dos contos populares do século XVIII. Como demonstra Robert Darnton (1986, p. 27), a violência e o sexo eram explícitos nos mórbidos enredos destas histórias. Para Darnton, a despeito dos elementos fantásticos e maravilhosos presentes neste tipo de ficção, as narrativas populares também ofereciam alternativas de como seria possível enfrentar os problemas do cotidiano. Assim, os camponeses

> [t]entavam entender o mundo em toda a sua barulhenta e movimentada confusão, com os materiais que dispunham. Esses materiais incluíam um vasto repertório de histórias tiradas da antiga tradição indo-europeia. Os contadores de histórias camponeses não achavam as histórias apenas divertidas, assustadoras, ou funcionais. Achavam-nas “boas para pensar” (DARNTON, 1986, p. 91-92).

Embora a persistente poética classicista tenha condenado os “absurdos” da tradição narrativa medieval, certo é que, tal como as histórias de que Darnton nos fala, essas narrativas ofereciam um tipo de instrução. A ficção medieval pertencia à mesma tradição dos *cautionary tales*, que se utilizam de cenas de violência e crueldade para alertar a respeito de

comportamentos transgressivos, e, dessa forma, reafirmar a necessidade de seguir certos preceitos morais.

As situações de crueldade e horror retratadas na literatura medieval, além de funcionar como alerta, são passíveis de suscitar outros efeitos estéticos como o terror, o horror e a repulsa. Consequentemente, tais narrativas exploram o potencial que tais emoções possuem em provocar prazer estético quando experimentados no ato da leitura. Esta é, pois, a ideia central do conceito de **medo artístico** (Cf. FRANÇA, 2011), que acreditamos estar relacionado a toda literatura que tenha como objetivo aterrorizar o seu leitor, incluindo as narrativas que se utilizam da poética gótica.

Nesse sentido, é evidente que os preceitos clássicos não davam conta de explicar a literatura gótica, afinal, guiada pelo intento de suscitar certos efeitos de recepção, ela buscava aterrorizar os leitores mais do que instruir. Porém, no Setecentos, uma mudança crucial no mercado literário abriu espaço para que este tipo de ficção voltasse a cativar o público leitor: com o surgimento do **romance**, as formas clássicas tradicionais passaram a perder força ante o desenvolvimento de um gênero ficcional voltado a produzir efeitos de recepção. O ambiente mostrou-se, assim, favorável ao Gótico.

Na segunda metade do século XVIII, a insistência na racionalidade humana foi colocada em segundo plano, e a harmonia e os preceitos clássicos de beleza cederam lugar à exploração melodramática dos sentimentos. Como resultado, a ficção setecentista se desprendeu gradativamente das normas clássicas e permitiu, enfim, que um conteúdo ficcional mais imaginativo retornasse à literatura. Nas palavras de Fred Botting (1996, p. 22)[4]:

> Manifestações do passado gótico – construções, ruínas, canções e romances – foram tratadas como produtos de uma mente inculta, senão infantil. Mas características como extravagância, superstição, imaginação e selvageria, que eram inicialmente consideradas sob termos negativos, foram associadas, no decorrer do século dezoito, a um potencial mais expansivo e imaginativo de produção estética.

O Gótico se consolidaria no terreno literário setecentista com rápido êxito. Da publicação de *Otranto* até as primeiras décadas do século XIX, as obras góticas obtiveram sucesso entre o público leitor – destacando-se mesmo entre as formas literárias mais realistas. Para Edith Birkhead (1921, p. 20), isso comprovava o interesse dos leitores por narrativas que fugissem da representação dos temas do presente e permitissem fantasias ambientadas nos

[4]O texto em língua estrangeira é: “Manifestations of the Gothic past – buildings, ruins, songs and romances – were treated as products of uncultivated if not childish minds. But characteristics like extravagance, superstition, fancy and wildness which were initially considered in negative terms became associated, in the course of the eighteenth century, with a more expansive and imaginative potential for aesthetic production”.

estranhos séculos passados.

Assim, o período marcou um retorno de elementos fantásticos, sobrenaturais, e das histórias de terror à literatura. Junto a essa produção artística do medo, o Gótico trouxe para o âmbito literário uma representação dos vícios humanos. As obras pertencentes a esta ficção são descritas por Fred Botting (2014, p. 2) como uma **poética negativa**, norteada pelo intento de abordar conteúdos transgressivos, sombrios, viciosos:

> A bondade, seja em termos morais, estéticos ou sociais, não se faz presente nos textos góticos. É o vício que lhe interessa: os protagonistas são egoístas ou maus; as tramas envolvem decadência ou crime. Seus efeitos, estéticos e sociais, são repletos de características negativas – não há beleza, nem demonstrações de harmonia ou proporção. Deformados, obscuros, feios, lúgubres e completamente avessos aos efeitos do amor, da afeição ou dos prazeres nobres, os textos góticos inscrevem a repulsa, o ódio, o medo, a aversão e o terror (BOTTING, 2014, p. 2)[5].

A ficção gótica criava, portanto, um espaço para representar as ansiedades do ser humano, o que resultou em uma literatura baseada em uma percepção desencantada do mundo e do homem. Não por acaso, elas se relacionam com os medos culturais dos seus respectivos períodos históricos. No século XVIII, as ansiedades representadas nesta ficção estão diretamente relacionadas às ideias iluministas, isto é, à percepção de que as conquistas da razão e o estilo de vida do mundo moderno não seriam o bastante para solucionar os males sociais. Ao longo do século XIX, o Gótico manteria sua característica de expressar ficcionalmente o conflito existente entre a razão e o que escapa ao conhecimento humano, desta vez, tendo como enfoque as descobertas científicas do período . Médicos e loucos passaram a integrar o conjunto de personagens antagônicos que serviam de modo a retratar as desconfianças em relação à Ciência da época. Também o rápido crescimento das cidades e os efeitos da industrialização ofereceram novas temáticas à ficção gótica: em um ambiente urbano cada vez mais populoso, sombrio e labiríntico, a violência e o crime tornaram-se parte de um cotidiano em que o perigo e medo são sensações ao qual estamos constantemente expostos. Assim, o Gótico tem servido para representar os horrores da experiência humana por toda a modernidade, até nossos dias.

Este enfoque no medo e nos aspectos negativos da existência nos ajuda a explicar a longevidade literária do Gótico. Embora os estudos literários até os anos 1970 tenham considerado a ficção gótica apenas como um estilo de época, fixando-os sob os moldes do

[5]O texto em língua estrangeira é: “Gothic texts are not good in moral. Aesthetic or social terms. Their concern is with vice: protagonists are selfish or evil; adventures involve decadence or crime. Their effects, aesthetically and socially, are also replete with a range of negative features: not beautiful, they display no harmony or proportion. Ill-formed, obscure, gloomy and utterly antipathetic to effects of love, admiration or gentle delight, gothic texts register revulsion, abhorrence, fear, disgust and terror”.

Gótico setecentista, a poética gótica é muito mais ampla: é um modo de se compreender o mundo e retratar ficcionalmente transgressões, tabus e outras males aos quais a existência humana está sujeita. Seu alcance nem se restringe ao Setecentos nem à literatura inglesa, ela se mostra presente em grande parte da ficção que procura recursos diegéticos para retratar anseios humanos e horrores sociais.

Justamente por conta de seu foco em tudo o que há de vicioso e mau, o conteúdo transgressivo da literatura gótica foi compreendido como uma ameaça à virtude, ao decoro e à ordem social e doméstica. Ao longo dos séculos, tem-se questionado o valor artístico dessas obras ficcionais, e, principalmente, a ausência de limites de suas obras. As discussões engendradas por tais questões foram o germe dos problemas de cunho estético e moralista que impediram, por muito tempo, um estudo mais aprofundado deste tipo singular de ficção. Contudo, estudos recentes vêm demonstrando que a persistência do Gótico em tematizar os mais variados horrores e transgressões pode ser entendida como algo simultaneamente prazeroso e construtivo. William Veeder está entre aqueles que defendem o potencial desta literatura em revelar vicissitudes sociais e colocá-las em questão:

> Eu acredito que o gótico é, entre todos os gêneros ficcionais, aquele mais intensamente preocupado com a liberação simultânea de emoções reprimidas e com a exploração de questões sociais marginalizadas, uma vez que o gótico apresenta mais agressivamente a gama de emoções incomuns, convencionalmente tratadas como além dos limites – incesto, parricídio, disfunções familiares, raiva arcaica, desejo homoerótico (VEEDER, 1998, p. 23)[6]

Apesar da crítica ter julgado as obras góticas sob pressupostos éticos, acreditamos, como Veeder, que esta ficção tem muito a revelar sobre a nossa literatura e sobre a nossa sociedade. Para confirmar nossa hipótese faz-se necessário um estudo mais analítico das convenções que tornaram o Gótico reconhecido no âmbito literário.

1.2 **A maquinaria gótica**

Por conta das severas críticas sofridas, o resgate do Gótico envolveu, em primeiro lugar, um grande esforço em dissociá-lo da imagem de uma ficção formular, imoral e de baixo

[6]O texto em língua estrangeira é: “I believe gothic is, of all fiction's genres the one most intensely concerned with simultaneously liberating repressed emotions and exploring foreclosed social issues, since gothic presents most aggressively the range of outré emotions conventionally considered beyond the pale – incest, patricide, familial dysfunction, archaic rage, homoerotic desire.”

valor artístico. Apesar da inegável popularidade de suas obras, para a maior parte da crítica elas eram consideradas não mais que um conjunto de clichês, uma literatura fantasiosa, violenta, transgressiva e, sobretudo, alheia ao propósito de instruir e edificar os leitores. Qual seria, então, a utilidade de uma literatura que tão pouco parecia ter em comum com a realidade? Qual tipo de perversa instrução ela proporcionaria a seus leitores? O prejulgamento de valor impediu que os estudos literários se voltassem para esta ficção e refletissem sobre a arquitetura das obras góticas.

Ainda assim, as particularidades da ficção gótica eram indubitavelmente reconhecidas, e sua predominância no mercado literário setecentista era fato incontestável. Apesar de suas convenções serem duramente criticadas, elas exerceram grande influência na ficção da época. Estava em voga transformar o terror em um entretenimento cotidiano, conforme demonstra a sátira anônima publicada em 1797 no ensaio crítico "Terrorist Novel Writing":

> *Tome* – Um velho castelo arruinado pela metade.
> Uma longa galeria, com muitas portas, algumas secretas.
> Três corpos mortos, bastante frescos.
> Bem como muitos esqueletos, em caixas e armários...
> Misture-os na forma de três volumes para serem lidos (…) antes de ir para cama (ANÔNIMO apud GROOM, 2012, p. 77)[7].

O autor do ensaio trata as formas góticas como uma espécie de receita. Em sua prescrição estão incluídas as principais convenções do Gótico setecentista: castelos velhos e arruinados, em cujo interior estão segredados certos mistérios, bem como cadáveres – certamente vítimas de crimes violentos. O tom satírico demonstra como a fórmula gótica foi incansavelmente reproduzida a ponto de se tornar banal. Mais adiante, o satirista pondera, com certa incredulidade, como uma poética tributária de violência e terror pode ter dominado de tal forma a literatura e a imaginação dos leitores.

Assim, até mesmo a crítica que percebia a contragosto a ascensão do Gótico no âmbito literário sabia como funcionava as obras desta tradição – tal era a força de sua poética. E se elas foram condenadas, antes de serem estudadas, coube àqueles que posteriormente se voltaram para esta ficção refletir sobre o que havia por trás da **maquinaria gótica**.

Os estudiosos do Gótico tendem a concordar que pouco havia de surpreendente, em termos de técnica narrativa, que justificasse o sucesso de *O castelo de Otranto*, obra tradicionalmente reconhecida como marco inicial dessa literatura. A importância da obra de

[7]O texto em língua estrangeira é: "*Take* – An old castle, half of it ruinous./ A long gallery, with great many doors, some secret ones./ Three murdered bodies, quite fresh./ As many skeletons in chests and presses.../ Mix them together, in the form of three volumes to be taken (...) before going to bed".

Walpole parece residir, primeiramente, em sua defesa de uma ficção mais imaginativa em meio a um contexto literário onde o realismo predominava de forma insistente (Cf. BIRKHEAD, 1921; PUNTER, 1996).

No prefácio à sua obra, Walpole afirma que sua intenção ao escrever *Otranto* era unir duas formas de ficção, a "antiga" – que corresponde, em inglês, ao termo *romance* – e a "moderna" – ou *novel* (Cf. WALPOLE, 1996). Para entendermos a importância desta junção na estrutura do Gótico é necessário, antes, esclarecer o significado destes dois termos.

Embora *romance* e *novel* tenham funcionado, inicialmente, como sinônimos, ao longo do século XVIII passaram a significar dois tipos distintos de ficção. À época de publicação de *Otranto*, o termo *romance* fazia referência às narrativas medievais e aos romances de cavalaria, entre outros tipos de ficção que se valiam de elementos fantásticos para compor seus enredos. Em contrapartida, *novel* passara a designar a forma literária moderna, representada pelas obras de escritores como Defoe, Fielding, Richardson. A nova forma literária havia deixado de lado os eventos sobrenaturais e fantásticos – característicos da literatura medieval – em favor de uma ficção realista, que se propunha a fazer "um relato completo e autêntico da experiência humana" (WATT, 2012, p. 34).

A distinção entre os dois termos foi discutida por Clara Reeve (apud BOTTING, 1996, p. 29), ela mesma escritora de romances góticos, e tributária, também, das formas do romance moderno:

> O *Romance* é uma fábula heroica que trata de personagens e coisas fabulosas. – O *Novel*, por outro lado, é um retrato da vida e condutas reais, e dos tempos em que foi escrito. O *Romance* possui uma linguagem grandiosa e elevada, descreve o que nunca aconteceu ou aquilo que é improvável de acontecer. – O *Novel* aborda tais coisas de maneira familiar, como algo que passa todos os dias diante de nossos olhos, e que pode acontecer a nossos amigos ou a nós mesmos; (…)[8].

O comentário de Reeve deixa evidente que *romance* correspondia, portanto, à "narrativa antiga" de Walpole, enquanto *novel* equivalia às obras consideradas como "narrativa moderna". A diferenciação baseia-se em uma maior ou menor preocupação com a verossimilhança, mas não se resume à esta questão. No excerto, Reeve também chama atenção para as temporalidades distintas retratadas nos dois tipos de ficção: tal como o Gótico, o *romance* privilegiava o passado, os tempos medievais; já no *novel*, as ações aconteciam no

[8]O texto em língua estrangeira é: "The Romance is an heroic fable, which treats of fabulos persons and things. – The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened or is likely to happen. – The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves; (…)".

presente e os enredos procuravam retratar o cotidiano no qual o leitor estava inserido.

As diferenças entre os dois termos fizeram com que alguns teóricos considerassem a expressão "Gothic romance" mais adequada para se referir à ficção gótica do que "Gothic novel" (Cf. BOTTING, 1996, p. 24). Afinal, na mescla pretendida por Walpole, as características do romanesco claramente se sobressaíam em relação ao realismo da narrativa moderna:

> (…) tal obra só pode ser apresentada ao público, hoje em dia, como um fato de entretenimento. Mesmo assim, alguma justificativa é necessária. Milagres, visões, adivinhações, sonhos e outros eventos sobrenaturais foram banidos atualmente até mesmo dos romances. O mesmo não se dava quando nosso autor estava escrevendo; muito menos quando a história estava supostamente se passando (WALPOLE, 1996, p. 14).

O excerto pertence ao primeiro prefácio de *O Castelo de Otranto*. Nele, Walpole apresenta-se não como autor da obra, mas como o tradutor de um antigo manuscrito medieval. O documento supostamente relataria eventos que teriam acontecido entre os séculos XI ou XIII (Cf. WALPOLE, 1996, p. 13). Esta estratégia faz parte de um conjunto de recursos comumente utilizados pelos romancistas para nublar as fronteiras entre fato e ficção, e, dessa forma, produzir verossimilhança dentro do universo ficcional (Cf. VASCONCELOS, 2007, p. 89). Por meio deste recurso, Walpole conferiu ao leitor do século XVIII a possibilidade de acreditar em um passado medieval em que assombrações, milagres e outras fantasmagorias faziam parte do cotidiano. A distância temporal permitiu que o leitor de *Otranto* encarasse a descrição do mundo medievo como algo exótico, que despertava curiosidade, mas também, medo. Este medo, nascido da projeção de um passado obscuro e estranho, povoado por eventos sobrenaturais e por uma aristocracia tirânica, aumentou consideravelmente o interesse de seu público. O escritor inglês parece plenamente ciente deste efeito, afinal, ele admite que o medo possui um importante papel como fonte de prazer estético da obra: "Tudo aí [na narrativa de *O Castelo de Otranto*] aponta diretamente para a catástrofe. A atenção do leitor não descansa nunca. (…) O medo, o principal agente desse autor, evita que a história se esvaneça em qualquer momento" (WALPOLE, 1996, p. 15).

Contudo, o sucesso de *O Castelo de Otranto* sofreu um revés. Em um outro prefácio, escrito por ocasião da segunda edição da obra, Walpole revela-se autor de *Otranto*, e o fato acarreta uma significativa perda do interesse do público leitor. O escritor confessa que a insegurança e o conteúdo fantasioso da obra foram os motivos responsáveis para que ele apelasse à figura do suposto tradutor (Cf. WALPOLE, 1996, p. 19).

As razões para a perda de interesse do público podem ser especuladas, mas a intrigante

história de publicação de *O Castelo de Otranto* mostra que, em meio ao público leitor de romances realistas, havia também um grande interesse por uma literatura romanesca, voltada para o terror e para o sobrenatural. Nesse sentido, entre o final do século XVIII e o início do XIX, podemos considerar que havia uma procura crescente pelo romance Gótico em detrimento do romance realista. Como consequência, a ficção gótica dominou o cenário literário setecentista e suas características se disseminaram pela literatura inglesa e pelas demais literaturas que por ela foram influenciadas.

Na obra de Walpole encontramos um protótipo das convenções que tornaram a ficção gótica singular para os padrões literários da época. Punter (1996, p. 1) discrimina-as da seguinte forma:

> Quando se pensa a respeito do romance gótico, um conjunto de características vêm à mente de forma imediata: uma ênfase em retratar o aterrorizante, uma insistência em uma ambientação arcaica, um uso proeminente do sobrenatural, a presença de personagens altamente estereotipados e a tentativa de implantar e aperfeiçoar técnicas de suspense literário são as mais significativas. Entendida dessa forma, a ficção "gótica" é a ficção do castelo assombrado, de heroínas perseguidas por terrores indizíveis, de vilões desprezíveis, de fantasmas, monstros e lobisomens.[9]

As características elencadas por Punter descrevem uma parte considerável da ficção gótica. Contudo, o teórico ressalta que nem o Gótico se reduz a tais convenções setecentistas, nem as obras setecentistas apresentam, fundamentalmente, esse caráter homogêneo. É preciso pensar a maquinaria gótica de modo a identificar suas convenções, mas, também, reconhecer que existem importantes diferenças entre as próprias obras setecentistas.

O espaço narrativo é, sem dúvida, o elemento mais característico desta ficção. Sua importância pode facilmente ser constatada pela sua recorrente presença nos títulos da literatura gótica: *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789) e *The Romance of the Forest* (1791) de Ann Radcliffe, *Os Filhos da Abadia* (1794), de Regina Maria Roche, e o próprio *O Castelo de Otranto*, entre incontáveis outros exemplos.

Os títulos demonstram que o Gótico setecentista está vinculado principalmente às igrejas e castelos remanescentes do período medieval. Logo, nesse período da ficção gótica, o espaço sempre faz referência ao passado. Sua presença na modernidade é motivo de estranheza, ansiedade e medo: depredados pelo passar dos anos e pela ação do homem, igrejas

[9]O texto em língua estrangeira é: "When thinking of the Gothic novel, a set of characteristics springs readily to mind: an emphasis on portraying the terrifying, a commom insistence on archaic settings, a prominent use of the supernatural, the presence of highly stereotyped characters and the attempt to deploy and perfect techniques of literary suspense are the most significant. Used in this sense, 'Gothic' fiction is the fiction of the haunted castle, of heroines preyed on by unspeakable terrors, of the blackly lowering villain, of ghosts, vampires, monsters and werewolves".

e castelos arruinados tornaram-se símbolos de melancolia e devastação. A arquitetura medieval, a um só tempo lúgubre e magnificente, constituiu-se como cenário ideal para histórias que recordavam um tempo de violência e horror:

> (…) a imaginação gótica, construída com arcos pontiagudos e com mosteiros em ruínas, foi então mobiliada com uma rica, decadente e esplendorosa variedade de *plots* e imagens: prisão e encarceramento, estupro e tortura, vingança e retaliação. Partes de corpos desmembrados, mortos que retornam, fantasmas, aniquilação e extinção. Foi dessa região infernal que emergiu um novo gênero de literatura (GROOM, 2012, p. 35)[10].

A conjunção entre uma arquitetura em decadência, e imagens de violência e transgressão contribuiu na formação de um *locus* característico das narrativas góticas. Nesta ficção o elemento espacial não funciona meramente como plano de fundo, ele é arquitetado de modo a produzir efeitos do medo, e deve dar indícios dos horrores que aconteceram ou que estão para acontecer no decorrer da narrativa. Por isso, ele se caracteriza como um *locus horribilis.*

As descrições desses *loci* devem muito à teoria do sublime, de Edmund Burke. Em suas proposições, Burke defende o terror, o medo, e emoções correlatas como o principal meio de causar aquele que seria o mais elevado efeito de recepção: o sublime. De acordo com a teoria burkeana, a contemplação de objetos de grandes proporções, vastos, magnificentes e deformados transmitiriam o mais alto grau de sublimidade: o assombro (Cf. BURKE, 1993, p. 141). Diante da imponência de tais visões, o espírito seria despojado de sua capacidade de ação e de raciocínio, e, consequentemente, tomado pela sensação de terror.

Para suscitar este efeito, a obscuridade parece ser, também, um elemento necessário (Cf. BURKE, 1993, p. 66), motivo pelo qual o ambiente noturno funciona como cenário ideal para despertar terror. A privação da luz, bem como outras privações – o vazio, a solidão e o silêncio –, seriam responsáveis por transmitir uma sensação de desamparo. Afinal, o que é escuro, incerto, e possui dimensões confusas, imperceptíveis, pode, com mais facilidade, causar temor e insegura. A utilização de elementos obscuros seria, portanto, uma forma de intensificar os efeitos de terror (p. 67).

Por fim, somam-se a esses elementos, os grandes fenômenos naturais – tempestades, relâmpagos e trovões – que provocariam um sentimento aterrador (Cf. BURKE, 1993, p. 89). A própria natureza, vasta e incontrolável, suscita uma sensação desoladora em contraste com a

[10]O texto em língua estrangeira é: "(...) the Gothic imagination, already built of pointed arches and crumbling cloisters, was furnished with a rich, if decaying, splendour of plot and imagery: of imprisonment and incarceration, rape and torture, revenge and retribution; of dismembered body parts, walking corpses, and spirits; of annihilation and extinction. From this infernal region would emerge a new genre of literature".

pequenez humana, e, por conseguinte, sua visão provoca assombro.

As reflexões de Burke sobre a produção do sublime ligado aos efeitos de medo foram exploradas na arquitetura dos espaços góticos. Os escritores dessa ficção passaram a utilizar a grandiosidade, a vastidão, a obscuridade e a magnificência como forma de produzir um sublime terrível, cujo objetivo era desestabilizar os leitores e transmitir uma sensação de insegurança capaz de aterrorizá-los e, assim, nublar-lhes a razão. A literatura gótica ambientou suas histórias em locais ermos, sombrios, em grandes construções arruinadas pelo tempo, em florestas densas, escuras e labirínticas. Nesses cenários, as catástrofes meteorológicas são recorrentes, e auxiliam na produção de uma atmosfera aterrorizante. Assim, os *loci horribiles* da ficção gótica são construídos de modo a intensificar os perigos aos quais os personagens estão expostos.

Tais perigos podem ser divididos em dois tipos fundamentais: aqueles advindos das ações empreendidas pelos vilões da narrativa e aqueles que têm como causa eventos sobrenaturais. Pertencem ao primeiro grupo as transgressões morais, tais como a violência física e sexual, os abusos psicológicos, os crimes e os assassinatos. Ao segundo tipo estão filiadas as ameaças provenientes das superstições e lendas medievais. São exemplos destas ameaças sobrenaturais a lenda da *Bleeding Nun* e do Judeu Errante, as histórias de assombrações e de monstros como lobisomens e vampiros, que frequentemente integram as narrativas góticas como forma de suscitar um tipo de medo que podemos nomear como **medo do desconhecido**.

A origem deste medo está na incapacidade do homem em completar o projeto iluminista de tudo compreender segundo os preceitos racionais. O que escapou à racionalidade e ao conhecimento científico tornou-se tabu, e a mera ideia da execução destes tabus possui a capacidade de aterrorizar e abalar a configuração de mundo racional. Os fantasmas do Gótico e a violência e transgressão de seus monstros parecem alertar para um retorno inevitável dos medos primitivos do ser humano, do medo da morte, das forças ocultas e desconhecidas do universo, bem como dos traumas originados pela ideia de um passado bárbaro, violento e irracional.

Caracterizado desta forma, o sobrenatural tornou-se uma representação simbólica do terror gerado pelo passado e de sua relação problemática com o presente. Seu retorno é inevitável, afinal, enquanto não for revivido, revelado, combatido – tal como um antagonista gótico – seu potencial fantasmagórico tende a causar as consequências catastróficas para aqueles que estão nele envolvidos.

A ficção gótica utilizou este potencial fantasmagórico do passado de formas bastante

distintas, até mesmo opostas. Em parte desta ficção o sobrenatural é real, ou seja, ele integra o mundo retratado pelas narrativas. Para torná-lo convincente, o escritor precisa validá-lo, ou seja, torná-lo verossímil. Para tal feito, as narrativas góticas fazem um uso constante de contos e lendas folclóricas que apresentam as possibilidades de um mundo extraordinário, onde seres fantásticos são admitidos como existências possíveis. Ao longo do enredo é comum que os próprios personagens passem por um processo de descobrimento de modo a comprovar a veracidade dos elementos sobrenaturais do universo ficcional. Tal processo funciona como forma de confirmar essa suposta veracidade também ao leitor.

Há, contudo, uma outra tradição, dentro do Gótico setecentista, em que os elementos sobrenaturais são desmistificados, explicados segundo as leis naturais, de modo a manter parte da crença e do triunfo da racionalidade:

> Os modos em que eles são apresentados são múltiplos: em algumas obras há várias ocorrências sobrenaturais genuínas, em outras apenas eventos que provam, enfim, terem explicações racionais e naturais. É importante, no entanto, salientar que, de certa forma, isso faz pouquíssima diferença: mesmo se os fantasmas são eventualmente explicados, isso não significa que a presença real deles dentro do texto possa ser esquecida, e quase todos os escritores góticos usaram o medo do sobrenatural com um propósito ou outro (PUNTER, 1996, p. 10)[11].

Seja explicado ou não, o retorno fantasmagórico do passado traz consigo experiências de violência, transgressão e opressão que não podem e não devem ser esquecidas. No Gótico setecentista inglês são as experiências do feudalismo e da aristocracia: a ficção do período explorou a relação de curiosidade, reverência e medo com que o mundo moderno inglês encarava o passado feudal (Cf. PUNTER, 1996, p. 47). No Gótico estadunidense veremos que este é marcado, também, por experiências traumáticas do passado: a exploração colonialista, a luta pela independência, a escravidão, são representados, na Literatura Americana, por meio da cruel maquinaria do romance gótico (Cf. FIEDLER, 1960, p. xiii).

Tal como a ameaça sobrenatural, os personagens antagônicos das obras góticas também personificam o medo do passado e as ansiedades do presente. Eles representam, no entanto, um perigo físico: os vilões góticos suscitam o **medo do outro**, dos perigos que pouco têm a ver com o que nós desconhecemos, mas com o que nos é familiar e, ainda assim, pode ser letal. Como aponta Noël Carroll (1999, p. 31), há uma parcela de personagens antagônicos

[11]O texto em língua estrangeira é: “The ways in which they were presented were manifold: in some works, there are any number of genuinely supernatural occurrences, in others only events which prove after all to have reasonable and natural explanation. It is important, however, to point out that in one sense this makes very little difference: even if the ghosts are eventually explained away, this does not mean that their actual presence within the text can be forgotten, and almost all the Gothic writers used the fear of supernatural for one purpose or another”.

da literatura de terror que, "(…) lúgubres e atemorizantes, conseguem seus efeitos apavorantes explorando fenômenos psicológicos, todos eles demasiados humanos". Suas ações refletem transgressões sociais e desvios sexuais. Ainda que não haja nada extranatural em tais crimes, eles suscitam medo, horror e repulsa por transgredirem as leis morais e colocarem em risco a organização e o bem estar necessário à nossa convivência social.

Os vilões compartilham características com a **personagem monstruosa** da literatura do medo. Os monstros ficcionais podem ser compreendidos como construtos culturais, ou seja, como corporificações dos medos e dos anseios de determinada sociedade, em determinado espaço e tempo. A ideia é expressa por Jeffrey Cohen (2000, p. 27), que enxerga nessas figuras uma dupla função de revelar os males sociais e descrever, ficcionalmente, fantasias de agressão e de transgressão. As ações monstruosas revelariam, portanto, fronteiras que não devem ser ultrapassadas – o monstro é justamente o "outro" que ultrapassa os limites demarcados e, ao fazê-lo, torna-se aterrorizante. Nas palavras de Cohen (p. 43-4), ele "existe para demarcar laços que mantêm unido aquele sistema de relações que chamamos cultura, para chamar atenção – uma horrível atenção – a fronteiras que não podem – não *devem* ser cruzadas".

Nesse sentido, muitos dos monstros que causam medo possuem uma aparência horrível como forma de demarcar sua diferença radical em relação aos demais personagens da narrativa. Eles são feios, deformados, como se o seu aspecto refletisse a ausência de integridade moral. Porém, as características físicas negativas não são essenciais. As monstruosidades não precisam ser fisicamente horríveis para serem ameaçadoras. Este fato é de maior importância, pois uma outra parcela destes personagens antagônicos se configura como monstruosidades humanas, cuja capacidade de ameaçar advém da malignidade de suas terríveis ações. É partindo de tais princípios que podemos considerar os antagonistas góticos como personagens monstruosos. Nem sempre eles são descritos com fisicamente repulsivos, mas suas ações vilanescas são um perigo constante aos personagens – mais constante do que as próprias ameaças sobrenaturais das narrativas góticas.

A predominância das transgressões humanas alerta para o fato de que o Gótico procura reproduzir ficcionalmente o lado sombrio de nossa vivência, os perigos "demasiadamente humanos" que encontram-se à espreita. Em verdade, a permanência dessa poética na história literária ocidental deve-se, entre outros motivos, à sua capacidade de adaptar suas formas e convenções aos novos males da existência humana. A poética gótica é menos limitada a um espaço geográfico e a um único tempo histórico do que costuma-se supor. Ela persiste, na literatura, por meio de uma série de revivalismos, às vezes, geográfica e historicamente

afastados um dos outros, ou com objetivos conflitantes entre si. O que une tão díspares modos de se utilizar o Gótico é aquilo que Júlio França (2015, p. 134) entende por uma **visão de mundo sombria**, ou seja, uma percepção desencantada, pessimista e negativa presente em certas formas literárias em seus modos de representação do espaço e do tempo com os quais dialogam. Esta visão de mundo foi consubstanciada em uma linguagem própria, que deu conta de uma representação de mundo relacionada à violência e ao horror, ao medo da morte e ao desencanto com o progresso e com razão. Não por acaso ela tomou de empréstimo características de diferentes poéticas negativas – do sublime burkeano, do grotesco, da retórica melodramática – de modo a conferir densidade à narração de suas sombrias histórias:

> Os textos góticos fazem convergir uma forma artística altamente estetizada – exatamente porque desprendida da realidade imediata – e uma percepção desiludida da realidade social, do futuro que o progresso científico nos reserva, e, especialmente, da própria natureza do homem, vítima da crueldade inerente que nos anima (…) (FRANÇA, 2015, p. 135).

Nesse sentido, as convenções góticas – o passado que retorna, a arquitetura de *locus horribilis* e as personagens monstruosas – estão profundamente ligadas aos conteúdos que suas obras expressam ou procuram expressar. Os textos góticos empregam ainda uma linguagem artificial, e fazem uso de campos semânticos relacionados à morte e à morbidez para conferir densidade às cenas sensacionais e melodramáticas dos seus respectivos enredos. Logo, a ficção gótica não se norteia exclusivamente por preceitos miméticos como fazem muitas produções literárias que se esforçam para transmitir uma versão verossimilhante do mundo. Ao invés disso, a singularidade desta poética está em lançar mão de uma linguagem desprendida da realidade imediata (Cf. FRANÇA, 2015, p. 135), e, por isso, estetizada, ou seja, exagerada, enfática, considerada mesmo antirrealista.

A percepção do Gótico como antirrealista obviamente serviu de argumento para que sua ficção ficasse marcada como escapismo literário. Contudo, a utilização de uma linguagem estetizada não é, de forma alguma, sinônimo de uma ficção alienada a questões políticas e socioculturais. Pelo contrário, o Gótico literário, como as demais realizações ficcionais, é fruto de seu tempo e de sua relação com o mundo.

Veremos adiante que esta ficção está profundamente integrada com as mudanças do mercado literário setecentista, com o surgimento de novas formas ficcionais e com as ideologias em voga neste ínterim. A compreensão deste contexto é o primeiro passo para distinguir a produção literária gótica setecentista, e principiar a destacar a vertente do Gótico na qual estamos interessados – o Gótico feminino.

1.3 **Romance, sentimentalismo e escrita feminina**

O Gótico e o romance ascenderam no mesmo momento histórico. A nova forma literária surgiu também no século XVIII e dominou o âmbito ficcional com obras que procuraram reproduzir de forma realista o mundo contemporâneo, fatos do cotidiano, e, principalmente, as emoções humanas. Para David Punter (1996, p. 20), seu grande mérito foi estabelecer, na ficção setecentista, uma prosa que negava recursos fantásticos e imaginativos em busca de uma representação da vida real e de suas minúcias, das experiências do dia a dia e da moral de seu próprio tempo.

Assim como o Gótico, o romance também se caracterizou como uma resistência às formas clássicas. O Iluminismo e a racionalidade figuravam, ainda, como cultura oficial, mas sua concepção do homem e do mundo entrava em conflito com uma literatura interessada em explorar o ser humano comum e suas emoções. O estoicismo iluminista não se sustentava em uma prosa que tematizava sentimentos extremos. Ademais, a demanda do público leitor da época era outra: após uma longa tradição que privilegiara comportamentos racionais e suprimira os efeitos das emoções humanas, a literatura começava a apontar para o que seria um retorno triunfante do sentimentalismo. A poética clássica se opunha, então, a uma crescente demanda popular interessada em um tipo de ficção que oferecesse satisfação rápida e fácil.

Como resultado, os romancistas passaram a buscar os mais variados efeitos de recepção para atender um público leitor cada vez mais numeroso e um mercado literário em constante expansão. Em suas narrativas, os personagens eram levados da felicidade à angústia, do terror às lágrimas. A racionalidade iluminista perdia sua força diante de uma ideologia que privilegiava a demonstração do poder das emoções sob as demais faculdades humanas:

> No sentimentalismo, a Era da Razão se dissolve numa orgia de lágrimas; sensibilidade, sedução e suicídio assombram a arte desta época mesmo antes da aparição dos fantasmas e dos cemitérios – estranhas imagens de escuridão e de medo conduzidas numa era de liberdade (FIEDLER, 1960, p. xxxiv)[12].

[12]O texto em língua estrangeira é: “In Sentimentalism, the Age of Reason dissolves in a debauche of tearfulness; sensibility, seduction, and suicide haunt its art even before ghosts and graveyards take over – strange images of darkness to usher in an era of freedom from fear”.

O sentimentalismo rapidamente se tornaria a tônica da literatura da época. De Richardson a Jane Austen, poucos foram os escritores que não apelaram às convenções da ideologia sentimental (Cf. PUNTER, 1996, p. 25). Suas obras destacavam-se pela descrição minuciosa das emoções dos personagens ante às mais variadas adversidades. Assim, situações de *pathos* extremos foram largamente exploradas nos enredos dos romances sentimentais: as perseguições aos inocentes, as ameaças às protagonistas indefesas, os triângulos amorosos, os vilões mal intencionados e uma série de catástrofes e acontecimentos – que, apesar de inesperados, se mantinham dentro dos limites da probabilidade – tornaram-se lugar-comum na ficção setecentista.

Por meio desses romances estabeleceu-se uma espécie de "educação das emoções". O enredo destas obras procurava transmitir uma lição moral que propunha a retidão de caráter e a nobreza de sentimentos como as mais excelentes virtudes humanas. Em contraposição, qualquer comportamento vicioso e transgressivo precisava ser punido ao final das narrativas. Dessa forma, mantinha-se a ideologia sentimental: a virtude era recompensada e a sensibilidade triunfava sobre qualquer infortúnio. Não por acaso Vasconcelos (2007, p. 132) afirma que a maior parte dos romances do século XVIII

> (…) foi escrita para instruir pelo exemplo, promover a virtude e punir o vício (…). O senso de propósito moral e o zelo didático dos romancistas exprimiam uma moralidade burguesa que clamava por expressão. Para eles, o romance funcionava como instrumento pedagógico que visava reformar os homens, os costumes e as maneiras.

O Gótico foi, também, tributário das temáticas que tornaram o romance sentimental uma forma popularmente apreciada no âmbito literário. Como afirma David Punter (1996, p. 26), a ficção gótica poderia não ter existido sem o sentimentalismo, pois é ele que irá se contrapor ao equilíbrio e à razão iluminista.

Nestes termos, há quem defenda as obras góticas como desdobramentos do romance sentimental. Alain Montadon (apud VASCONCELOS, 2007, p. 116) afirma que os romances góticos perseguem, desenvolvem e renovam elementos desse romance. Uma aproximação entre ambos é inevitável, afinal, eles compartilharam o mesmo contexto literário e se influenciaram mutuamente. Contudo, há diferenças marcantes entre o Gótico e o romance sentimental, especialmente no que concerne ao papel da moralidade em suas narrativas. Se neste último a virtude dos sentimentos é o que mantém a ética da narrativa, naquele é o terror que assume tal função (Cf. BROOKS, 1995, p. 18). Em outras palavras, a moralidade, tão essencial ao desenvolvimento dos enredos sentimentais, perde parte de sua importância ante o

interesse do Gótico por sentimentos negativos, pelo vício, pela transgressão e pelos efeitos estéticos deles provenientes.

Há, porém, uma vertente da ficção gótica setecentista mais afinada aos valores do romance sentimental, preocupada em transmitir lições morais e em manter a narrativa dentro dos limites dos limites do provável. Esta vertente foi desenvolvida por um significativo contingente de mulheres que ingressaram no mercado literário setecentista e se dispuseram a escrever obras góticas.

O fato é de maior importância, pois, como afirma David Stevens (2000, p. 23), a própria existência do romance gótico foi dependente tanto do papel da mulher como leitora quanto como escritora profissional. A asserção pode facilmente ser comprovada pelos nomes de Clara Reeve, Sophia Lee, Ann Radcliffe, Charlotte Smith, Regina Maria Roche, entre tantas outras escritoras setecentistas, cujas obras ajudaram a moldar e a consolidar o Gótico literário em seus momentos iniciais. Para além desse contexto literário específico, Kate Chopin, Edith Warton, Shirley Jackson, Angela Carter e Anne Rice deram continuidade à relação existente entre a escrita feminina e a poética gótica. Outras escritoras canônicas da literatura ocidental, como Jane Austen e as irmãs Emily e Charlotte Brontë possuem obras em que o retrato da vida cotidiana, principal matéria do romance, carrega traços característicos desta poética.

Para entender a afinidade existente entre escrita feminina e o Gótico é preciso levar em conta o contexto sociocultural do século XVIII e as mudanças que permitiram à mulher ser considerada uma escritora profissional. Anteriormente, a escrita feminina era voltada para a poesia. Virginia Woolf (1990, p. 83), demonstra que, na Inglaterra, algumas poucas mulheres, nobres de nascimento, ousaram fazer versos. No entanto, as tentativas dessas poetisas de ingressar no meio literário foram recebidas por uma crítica mordaz, que desencorajou a atividade literária feminina. Foi somente com a ascensão do romance, que o mercado literário tornou-se mais favorável à escrita feminina. Afinal, a demanda pela nova forma literária abriu espaço para que as mulheres – suas principais leitoras – assumissem também o ofício de escritoras profissionais. As romancistas não necessariamente pertenciam à alta classe social como suas predecessoras – também mulheres da classe média foram contratadas para escrever *best-sellers*. Marlyse Meyer (2001, p. 48) comenta que muitas delas "se sujeitavam a escrever segundo tema ou título pré-indicados; bastava imaginação, nem muito, tão redundante era o modelo oferecido à venda".

O valor inferior atribuído ao romance foi essencial para que as mulheres pudessem escrever sem a pressão da crítica reservada à "alta literatura". No Setecentos, a atividade

literária tendia a se tornar cada vez menos elitista. David Punter (1996, p. 23) recorda-nos que, à época, as expressões artísticas tributárias da filosofia iluminista figuravam como "alta arte". Esse status privilegiado era mantido por uma elite cultural restrita e conservadora que começava a entrar em declínio por conta do crescimento do público leitor (Cf. PUNTER, 1996, p. 28). Em oposição a essa literatura "oficial", o romance guiava-se por necessidades mercadológicas e atendia a um público mais amplo, mais popular. Assim, o mercado ofereceu tanto às mulheres quanto aos homens, a oportunidade de escrever profissionalmente, contanto que seus romances conquistassem um grande número de leitores.

Nas últimas décadas do século XVIII, o romance sentimental e o Gótico dominavam o interesse popular no âmbito ficcional (Cf. PUNTER, 1996, p. 25). Não por acaso, as escritoras apostaram em uma ficção gótica de influxos sentimentais: a junção entre o sentimentalismo e as convenções góticas mostrou-se uma fórmula eficaz para agradar o público leitor setecentista. Os *best-sellers* de autoria feminina figuravam como o principal tipo de ficção comercializada por periódicos populares como o *Minerva Press* – uma das editoras mais atuantes no mercado literário do século XVIII. Além disso, preencheram os gabinetes de leitura e as bibliotecas circulantes da Inglaterra, e, também, da França, de Portugal e até mesmo do Brasil. Eles foram um importante difusor do gênero e, também, da poética gótica.

O romance sentimental fez da *virtue in distress* uma das temáticas mais exploradas pela ficção setecentista. Os enredos que retratavam a perseguição a personagens jovens e inocentes consolidaram-se como forma de suscitar diferentes efeitos estéticos de recepção e entreter o público leitor. A temática tornou-se popular com a publicação de *Pamela ou A virtude recompensada* (1740), de Samuel Richardson. Na obra, acompanhamos os esforços da protagonista para resistir às investidas sexuais de Mr. B, o nobre proprietário da casa em que trabalha. Os valores morais da protagonista triunfam sobre o assédio constante: sua virtude é mantida, e, como indica o título do romance, recompensada. Ao final da narrativa, a heroína conquista estabilidade social a partir de um casamento vantajoso.

Porém, outro romance richardsoniano conferiu tons mais lúgubres à temática da virtude perseguida. O enredo de *Clarissa* (1748) é diametralmente oposto ao de *Pamela*. Apesar de ser igualmente virtuosa, a protagonista, Clarissa Harlowe, é estuprada pelo vilão Robert Lovelace, adoece e morre. O trágico final da personagem chocou o também escritor de romances sentimentais, Henry Fielding, que acusou Richardson de retratar a vida real de forma pessimista (Cf. FIEDLER, 1960, p. 58). No entanto, os efeitos estéticos intensos suscitados pelo seu enredo foram rapidamente assimilados pela literatura da época, que procurou recriar "o fascínio de um emocionante melodrama, o artifício da tragédia,

esforçando-se sempre em recapturar a comoção sombria que sacudiu toda a Europa quando Clarissa morreu" (p. 60)[13].

A temática da *virtue in distress* conjugou-se ao objetivo da ficção gótica de produzir suspense, terror e horror. O modelo richardsoniano foi aproveitado pelas escritoras góticas, que se especializaram em retratar o sofrimento de personagens femininas como Clarissa, perseguidas e abusadas por vilões malignos.

Por meio da absorção de elementos do romance sentimental, a escrita feminina modificou sobremaneira as convenções góticas. Uma das primeiras contestações ao modelo de gótico de *O Castelo de Otranto* foi feita por uma mulher: Clara Reeve. Ela reconheceu a capacidade da obra de Walpole em entreter o leitor, mas questionou a violência presente e o excesso de elementos sobrenaturais presentes na narrativa. Em sua própria obra gótica, *The Old English Baron* (1777), Reeve recuperou alguns elementos do romance realista e procurou estabelecer maior equilíbrio entre eles e os incidentes sobrenaturais.

Reeve tampouco apresenta um pleno equilíbrio entre *romance* e *novel*. Se *Otranto* pendia para o primeiro, em *The Old English Baron* são os aspectos realistas da *novel* que mostram-se mais proeminentes. O fato não passou despercebido pelos estudiosos do Gótico. A obra de Reeve, em comparação à de Walpole, foi contestada por Montague Summers justamente pela sua afinidade com os romances richardsonianos. O maior erro da escritora teria surgido da apropriação do estilo sentimental, que teria feito *The Old English Baron* assemelhar-se ao mundo da classe média setecentista (Cf. PUNTER, 1996, p. 48).

Esse tipo de crítica não se restringiu à obra de Clara Reeve. Aparentemente, o viés feminino sofreu uma recepção muito mais hostil do que as demais obras da literatura gótica. A restrição à violência, aos elementos fantasmagóricos e aos sensacionais foram erroneamente interpretados como uma atitude conservadora da linhagem feminina de Gótico.

Porém, as escritoras possuíam motivos para se apoiar em uma escrita que apresentasse os terrores e os horrores da ficção gótica de forma mais sutil. Delas se exigia, com mais rigor, uma narrativa moralmente exemplar (Cf. VASCONCELOS, 2007, p. 141). Essa cobrança era constantemente dirigida aos escritores, mas era ainda mais incisiva quando o autor da obra se tratava de uma mulher. Assim, os romances do viés feminino do Gótico procuraram aliar a instrução moral à produção do medo, inserir em seus enredos o triunfo da razão, da justiça e da virtude sobre os vícios humanos.

O **sobrenatural explicado** tornou-se um dos principais recursos utilizados por essas

[13]O texto em língua estrangeira é: "(...) the allure of tearful melodrama, that *ersatz* of tragedy striving always to recapture the somber thrill that shook all of Europe when Clarissa died".

obras na tentativa de satisfazer o público e, ao mesmo tempo, a crítica literária. Ao conferir uma explicação racional aos mistérios e aos elementos sobrenaturais dos seus enredos, a narrativa apresentava os terrores da maquinaria gótica sem ultrapassar os limites da probabilidade e sem deixar de instruir o leitor quanto aos perigos ocasionados pela crença nas superstições medievais.

No contexto literário do século XVIII, o nome de Ann Radcliffe destaca-se, dentre as demais escritoras góticas, pelo domínio da técnica do sobrenatural explicado. Radcliffe foi, sem dúvidas, autora de maior sucesso da época, e sua contribuição para o Gótico literário é tão significativa quanto a de Horace Walpole e Matthew Lewis. Suas obras receberam críticas bastante distintas das legadas a Reeve e a outras escritoras que praticaram a mescla entre romance sentimental e a poética gótica. Os romances radcliffeanos não apenas fizeram sucesso entre o público leitor, como também adquiriram notoriedade entre a crítica literária. Fred Botting (1996, p. 66) destaca como a escritora inglesa:

> (…) com um final narrativo claramente mais moralizante, (…) confere à ficção Gótica uma feição mais aceitável. Os críticos geralmente ficavam satisfeitos com os romances de Radcliffe. *Os mistérios de Udolpho* foi elogiado por sua exatidão de sentimentos, seu estilo elegante e sua caracterização vívida e adequada[14].

Nas obras de Radcliffe a moral e o uso dos elementos sobrenaturais como fonte de terror encontraram pleno equilíbrio. Obviamente, a aceitação das narrativas radcliffeanas pela crítica literária não se restringe a este fato. A escritora confere virtuosismo à linhagem feminina do Gótico, aliando as técnicas narrativas que instigavam a curiosidade dos leitores e descrições que apresentavam influências shakespearianas.

Os romances radcliffeanos parecem conter a síntese dos principais elementos da maquinaria gótica do período setecentista: protagonistas indefesas, vilões aterrorizantes, paisagens sublimes, lendas e histórias do passado repletas de elementos fantasmagóricos. Neles, o suspense funciona como principal recurso para o desenvolvimento do enredo: as personagens femininas protagonizam a tensão existente entre os perigos reais e aqueles imaginados pela própria suscetibilidade emocional de um pensamento pouco afeito à razão. Ao final, o sobrenatural é explicado segundo as leis da razão, e as lições morais reforçadas por meio das conquistas da protagonista e da punição dos antagonistas. Radcliffe conseguiu, de forma eficaz, entreter o leitor por meio da maquinaria gótica sem afrontar a moral de sua época.

---

[14]O texto em língua estrangeira é: “With a clear moral concluding tale, (…) gives Gothic fiction a more acceptable face. Critics were generally pleased by Radcliffe's novels. *The Mysteries of Udolpho* was praised for its correctness of sentiment, its elegance of style and its bold and proper characterisation”.

O sucesso do gótico radcliffeano no meio literário deixou um legado comprovado pelas inúmeras referências à sua obra – John Keats, Walter Scott, Edgar Allan Poe e Fiódor Dostoiévski são alguns dos escritores que fazem referência à autora de *Os mistérios de Udolpho*.

Talvez a mais popular dessas referências tenha ocorrido em *A abadia de Northanger* (1818), livro em que Jane Austen parodia a ficção gótica ao mesmo tempo em que presta elogios ao potencial narrativo dessas obras e sua capacidade de entreter por meio do medo. No romance de Austen são citados dois dos principais romances radcliffeanos, além dos romances de outras escritoras góticas populares à época:

> "Querida criatura! O quanto lhe devo! Quando você terminar Udolpho, iremos ler "The Italian" juntas. Eu fiz uma lista de 10 ou 12 livros do mesmo tipo para você.
> "Você fez, realmente? Como estou feliz! Como eles são?"
> "Lerei os nomes imediatamente. Aqui estão eles em meu caderno. "Castle of Wolfenbach", "Clermont", "Mysterious Warnings", "Necromancer of the Black Forest", "Midnight Bell", "Orphan of the Rhime" e "Horrid Mysteries". Estes livros nos ocuparão por algum tempo".
> "Sim, por um bom tempo, mas são todos horríveis. Você está certa de que são todos horríveis?"
> "Estou bem certa, pois uma amiga minha particular, a srta. Andrews, uma doce garota, uma das mais doces criaturas no mundo, já os leu todos (…)" (AUSTEN, 2009, p. 39-40)

A lista de romances de terror recomendada por Isabella Thorpe à Catherine Morland, protagonista da obra, conta com títulos de Eliza Parsons, Eleanor Sleath e Regina Maria Roche – esta última quase tão popular à época quanto Ann Radcliffe. A ironia desta passagem é notar que, embora a obra de Austen tenha se tornado parte do cânone da Literatura Inglesa, acreditou-se, por muito tempo, que os livros citados na lista eram invenções da escritora. O equívoco só foi desfeito por volta de 1920 e 1930, graças às pesquisas de Michael Sadleir e Montague Summers que revelaram a existência e a popularidade das obras citadas no romance de Austen à época em que *A abadia* fora escrita. Isso porque os nomes de Parson, Sleath, Roche, e mesmo o nome de Radcliffe – tão elogiado à época – desapareceram da história literária, junto a vários outros nomes de escritoras que movimentaram o mercado literário setecentista e fizeram do Gótico uma presença constante neste âmbito ficcional.

Esta vertente do Gótico, da qual procuramos dar alguns exemplos, só posteriormente chamaria a atenção dos estudos literários. O crescente interesse pela reconstituição de uma literatura feminina resgatou muitos dos nomes de escritoras góticas obliterados pela historiografia literária – e mesmo pelos estudos do Gótico. Como resultado, essas escritoras passaram a ser contempladas como integrantes de uma tradição particular, e as análises às

suas obras procuraram destacar as particularidades que a escrita feminina trouxera para a ficção gótica.

2 **GÓTICO FEMININO**

2.1 **A tradição feminina do Gótico**

Em *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*, Anne Williams (1995, p. 1) defende a hipótese de que poderíamos dividir o Gótico em duas contrapartes, uma masculina e uma feminina. Williams segue uma linha de estudos que ganhou força nas décadas de 1960 e 1970, a partir das pesquisas de cunho feminista. Como dissemos anteriormente, estas pesquisas voltaram-se para a significativa parcela de obras góticas escritas por mulheres, e buscaram compreendê-las como uma tradição independente.

A divisão do Gótico em "gêneros" não é arbitrária, ela procura distinguir duas tradições perceptíveis desde o início deste tipo de ficção: a **masculina**, representada por escritores como Horace Walpole e Matthew Lewis, e a **feminina**, representada por escritoras como Clara Reeve, Sophia Lee e Ann Radcliffe. Os critérios utilizados nesta distinção não se resumem, contudo, apenas a uma literatura escrita, de um lado, por mulheres e, de outro, por homens: as duas linhagens possuem características narratológicas que deram forma a modos diferentes de utilização da poética gótica.

No Capítulo 1 apontamos algumas diferenças entre o gótico de Walpole e o de Reeve, e ressaltamos a comparação feita entre as suas respectivas obras. Outra inevitável comparação entre dois escritores do período setecentista, Ann Radcliffe e Matthew Lewis, ajuda-nos a visualizar as diferenças entre as duas tradições do Gótico. Em suas obras, ambos utilizam os elementos da maquinaria gótica: castelos, abadias e construções medievais sombrias e claustrofóbicas, elementos sobrenaturais como fonte de medo e personagens vilanescos como forma de horrorizar o leitor. No entanto, assim como seus dois antecessores diretos, ambos divergiam no modo de usá-los, isto é, em suas narrativas, as funções e os efeitos produzidos pela maquinaria gótica eram distintos.

A principal obra de Matthew Lewis, *O Monge* (1796), foi publicada alguns anos após *Os mistérios de Udolpho* (1794), e foi parcialmente motivada pelo sucesso do romance radcliffeano (Cf. PUNTER, 1996, p. 55). À época de sua publicação, o livro foi considerado polêmico, obsceno e violento. Sua narrativa conferia livre curso aos elementos sobrenaturais, bem como à representação de transgressões morais e sexuais. Os aspectos sensacionais e melodramáticos, comumente utilizados nas narrativas góticas, funcionam como

potencializadores dos efeitos de horror na narrativa.

A obra chamou a atenção do Marquês de Sade. No famoso prefácio de *Os crimes do amor*, intitulado "Notas sobre o romance", ele teceu comentários a respeito do romance inglês. Ao analisar os romances góticos, o marquês não esconde sua preferência por Lewis:

> Deveríamos, talvez, analisar aqui esses romances novos, cujo sortilégio e fantasmagoria compõem quase todo o seu mérito, escolhendo para começar *O monge*, superior em todos os sentidos aos estranhos arrebatamentos da brilhante imaginação de Radcliffe (SADE, 2002, p. 44).

Sade reconhecia que os "romances novos" se diferenciavam dos realistas por conta do uso de elementos sobrenaturais. Contudo, a importância de seu comentário está em apontar dois modelos narrativos do Gótico literário: no primeiro, o sobrenatural é explicado; no segundo, ele é mantido como forma de entreter o leitor (Cf. SADE, 2002, p. 45).

Os modelos correspondem, respectivamente, aos usos que Radcliffe e Lewis fizeram dos eventos sobrenaturais. No modelo radcliffeano, os eventos sobrenaturais mantém o leitor em suspense até o final da narrativa, quando os mistérios são revelados e as fantasmagorias são explicadas de forma racional. No modelo de Lewis, a narrativa procura dar forma a um mundo no qual os horrores sobrenaturais são ameaças tão reais aos personagens quanto os crimes humanos.

A partir do comentário do Marquês de Sade, podemos tomar Lewis e Radcliffe como expoentes das duas tradições do Gótico – a masculina e a feminina. As diferenças existentes entre esses dois modelos de Gótico chamaram a atenção das pesquisas de cunho feminista, que, posteriormente, designaram o termo **Gótico feminino**[15] para a tradição que seguia a linhagem de Reeve e Radcliffe, e as características narratológicas por elas utilizadas.

O conceito surge em *Literary Women* (1976), obra em que Ellen Moers discute o modo como alguns assuntos próprios do universo feminino foram descritos com o auxílio da poética gótica. O termo designava, então, qualquer obra gótica escrita por uma mulher – e considerava ficção gótica o conjunto de narrativas que procuravam suscitar medo no ato da leitura (Cf. MOERS, 1976, p. 90).

A definição proposta por Moers não caracteriza, de modo formal, a extensa produção literária de autoria feminina que utilizava o Gótico em suas narrativas. A relevância do conceito é, sobretudo, terminológica, e seu principal papel foi o de levantar questionamentos a respeito desta tradição. *Literary women* impulsionou trabalhos que procuraram compreender os motivos pelos quais a escrita feminina demonstrava certa propensão às convenções góticas.

[15]No original, *Female Gothic* (Cf. MOERS, 1976).

Como exemplo, podemos citar um dos mais influentes estudos da época, *The Madwoman in the attic* (1979), em que Sandra M. Gilbert e Susan Gubar identificam recorrências de temas e imagens nas obras de escritoras do século XIX, mesmo quando estas se revelavam mulheres de diferentes posições sociais – inclusive quando histórica e geograficamente afastadas umas das outras.

As discussões relacionadas à existência de uma tradição feminina na literatura gótica intensificaram-se, e uma variedade de outros termos surgiu – tais como *women's Gothic*, *feminist Gothic*, *lesbian Gothic*, *Gothic feminism* e *postfeminist Gothic*[16] –, procurando não apenas descrever modos do Gótico feminino, mas, também, definir suas motivações literárias. As orientações e objetivos desses estudos nem sempre convergiram: as diferentes perspectivas não chegaram a um acordo do que, sumariamente, seria o Gótico feminino – pelo contrário, elas geraram uma série de novos questionamentos, muitos dos quais contraditórios entre si. Para uma parte dos estudiosos, esta tradição do Gótico era considerada subversiva, responsável por introduzir na literatura ideias feministas *avant-garde*; para outra, era uma literatura conservadora, que reforçava o papel social cobrado às mulheres. Interessada em aspectos culturais, sociológicos e interpretações psicanalíticas das obras das escritoras góticas, a crítica feminista pouco esclareceu a respeito das convenções formais e conteudísticas que caracterizavam essas narrativas. Assim, outros impasses surgiram, deixando clara a demanda por uma ideia mais complexa da tradição do Gótico feminino. Afinal, o que diferenciava esta vertente do Gótico de sua contraparte?

No Gótico feminino, as convenções góticas são utilizadas como um mecanismo para explorar, na ficção, as insatisfações, ansiedades e conflitos vivenciados pela mulher em um mundo dominado por valores patriarcais. Para tal feito, essas narrativas apresentam uma série de características singulares, como i) a adoção de uma perspectiva feminina; ii) uma protagonista mulher; iii) um ambiente doméstico como principal espaço narrativo; iv) o homem como elemento transgressor; v) um enredo que revela segredos do passado e vi) uma trama que destaca a violência e a opressão da qual as mulheres são vítimas. Com o objetivo de compreender mais profundamente as obras do Gótico feminino, pretendemos analisar, a seguir, cada uma dessas características narratológicas e como elas foram utilizadas pelas escritoras desta tradição.

[16]Em *The Female Gothic – New Directions* (2009), Andrew Smith e Diane Wallace apresentam um breve panorama dos conceitos relacionados à tradição feminina do Gótico.

2.2 **Perspectiva feminina**

Virginia Woolf (1990, p. 82) salienta que o ingresso da mulher no mercado literário, em fins do século XVIII, é um fato que deveria ser encarado com maior atenção. É a partir dele que a mulher conquista a possibilidade de expressar valores femininos no âmbito ficcional – valores consideravelmente distintos dos masculinos, que até então dominavam a literatura (p. 91-92). A mudança fez surgir uma nova "voz", ou seja, um novo "eu" discursivo, fundamental para a criação de narrativas que procuraram expor a vivência das mulheres em sociedade, suas ansiedades e os problemas por elas enfrentados em seu cotidiano.

No Gótico literário, este "eu" discursivo aliado aos interesses femininos é o que possibilita a existência do Gótico feminino:

> (...) se Woolf está correta sobre o significado desse novo sujeito feminino, então mesmo o mais fantástico dos romances góticos pode nos dizer muito sobre essa nova voz construída por uma nova perspectiva. (...) Se o Gótico feminino tem mesmo convenções diferenciadas, isso em si sugere que a mudança do "eu" foi realmente importante, tal como Woolf acreditava (WILLIAMS, 1995, p. 135)[17].

A adoção de uma nova perspectiva acarretou uma série de modificações nas obras góticas: se antes o enredo conferia maior importância às transgressões cometidas por personagens masculinos, na tradição feminina do Gótico o foco passa a ser a experiência de uma protagonista mulher, e a trama procura retratar as ameaças e os maus tratos a ela infligidos.

Esse diferencial dita o modo como as duas tradições trabalham com a poética gótica, e, também, como lidam com a produção de efeitos correlatos ao medo. As narrativas do Gótico masculino privilegiam o horror e a repulsa, gerados, principalmente, a partir de situações em que as personagens femininas são vítimas da crueldade de vilões transgressores. Tais situações transgressivas frequentemente possuem teor sexual, fazendo com que esta tradição explore o sofrimento da mulher de modo quase pornográfico. É o caso de *O Monge*, romance em que o narrador não poupa o leitor das descrições de violência contra as personagens femininas virtuosas, como Antonia, ou mesmo contra as personagens vilanescas, como a abadessa do Convento de St. Clare, cuja morte brutal é descrita de forma detalhada e repulsiva. No romance de Lewis, rapto, estupro, incesto e assassinatos são narrados de modo

[17]O texto em língua estrangeira é: "(...) if Woolf is correct about the significance of this new female subject, then even the most fantastic of Gothic romances might also tell us much about this new voice from a new perspective. (…) If Female Gothic has different conventions, this in itself suggests that the change of "I" was as important as Woolf believed".

melodramático e sensacional, com o intento de horrorizar os leitores e, ao mesmo tempo, explorar as possibilidades de prazer estético provenientes de imagens de violência e transgressão.

As obras do viés masculino do Gótico apostam em ambas as possibilidades. Suas narrativas permitem ainda ao leitor identificar-se não com a vítima, mas com seu agressor, e, dessa forma, experimentar fantasias de transgressão por meio da leitura das obras. Nas palavras de Anne Williams:

> O enredo do Gótico masculino e suas convenções narrativas também se enfocam no sofrimento feminino, posicionando a audiência como *voyeurs* que, apesar de empáticos, são passíveis de sentir prazer com a vitimização feminina. Tais situações estão intimamente relacionadas com o deleite proveniente da franqueza sexual e da perversidade, e sua proximidade com o "pornográfico". No Gótico clássico isso geralmente toma forma da virtude feminina ameaçada e frequentemente violada (WILLIAMS, 1995, p. 104-105)[18].

> Nesta escola de pornografia, a carne feminina é absolutamente subjugada ao controle masculino, sacrificada à violência masculina. É nisso que "sexualidade" se resume. Na pior das hipóteses, a violência pornográfica é erotizada e o "erótico" é necessariamente violento (p. 106)[19].

Em ambos os excertos citados acima, Williams deixa claro que, neste viés do Gótico, a violência infligida às personagens femininas é um elemento essencial para a produção de prazer estético no ato de leitura – um prazer erotizado por conta do caráter sexual das transgressões abordadas na narrativa. O Gótico masculino acompanha uma tradição ficcional ligada ao horror e à violência, que podem ser encontrados tanto nos romances do Marquês de Sade quanto nos filmes de *porn horror* contemporâneos, por exemplo. Essa tradição explora atração e subversão, e permite ao leitor a possibilidade de agir como um *voyeur* das perversões sexuais apresentadas em seus respectivos enredos.

O mesmo não ocorre com o Gótico feminino: assumindo uma perspectiva que privilegia os interesses da mulher, esta tradição confere um caráter de denúncia à perseguição sofrida por elas. Os leitores são encorajados a simpatizar com a vítima, e, assim, atentar aos perigos relacionados à condição da mulher em sociedade.

As situações transgressivas são descritas como crimes cometidos contra as

[18]O texto em língua estrangeira é: "Male Gothic plot and narrative conventions also focus on female suffering, positioning the audience as voyeurs who, though sympathetic, may take pleasure in female victimization. Such situations are intimately related to its delight in sexual frankness and perversity, its proximity to the "pornographic." In early Gothic this usually takes the form of female virtue threatened and often violated".

[19]O texto em língua estrangeira é: "In this house of pornography, female flesh is absolutely subjected to male control, sacrificed to male violence. That is what its "sexuality" comes down to. At the worst, pornographic violence is eroticized and the "erotic" is necessarily violent".

personagens femininas da narrativa. O horror e a violência explícita perdem espaço em detrimento de enredos de suspense que privilegiam a construção do medo por meio de ameaças cognitivas. O desmascaramento das fantasmagorias funciona como um mecanismo metafórico através do qual a heroína conquista o controle sobre os próprios sentimentos, vencendo os medos imaginários e atentando para os perigos reais aos quais está sujeita.

As obras do Gótico feminino se assemelham, portanto, a uma espécie de jornada, um "rito de passagem" para suas heroínas. Essa ideia é expressa por Ellen Moers, para quem a escrita feminina transformou a protagonista da ficção gótica em uma vítima e uma corajosa heroína simultaneamente (Cf. MOERS, 1976, p. 91). O duplo papel assumido pela personagem principal faz com que o enredo funcione, também, de duas formas. Primeiramente, ele se caracteriza como um meio de retratar, na ficção, a opressão sofrida pela mulher, revelando os maus tratos aos quais elas estão sujeitas no âmbito privado e no social. Nesse sentido, a perspectiva feminina é o elemento fundamental para que a narrativa tenha como foco os problemas relativos às personagens femininas da ficção.

Em segundo lugar, uma vez que o Gótico feminino permite às personagens protagonizarem suas próprias histórias, as narrativas desta ficção tendem a funcionar como um recurso para enviar jovens inocentes a empolgantes e distantes jornadas, sem que sejam transgredidas as leis da virtude que costumam reger o comportamento feminino. Ainda que a jornada seja arriscada e nem sempre tenha um final favorável, as mulheres são retratadas com maior liberdade de ação, e são capazes de experimentar tanto as aventuras quanto os perigos já largamente vivenciados pelos personagens masculinos na literatura.

Dessa forma, a adoção de uma nova perspectiva na literatura gótica foi responsável por conceder espaço aos interesses femininos nas narrativas desta ficção, e a poética gótica tornou-se a forma comumente utilizada para retratar os horrores relacionados à condição da mulher na sociedade.

2.3 **Heroína gótica**

A heroína possui um papel de destaque entre os personagens arquetípicos da ficção gótica. Ela representa valores morais, como a virtude, a pureza e a bondade, enquanto o vilão gótico encarna vícios – o ódio, a ambição, e apresenta um comportamento transgressivo. A conflituosa relação estabelecida entre esses dois tipos de personagens recria, nas narrativas do

Gótico literário, o enredo da virtude perseguida. Não raramente, o embate final entre a heroína e o vilão funciona como o clímax das narrativas desta ficção.

A heroína gótica herdou suas características das protagonistas do romance sentimental. Como vimos no Capítulo 1, este viés do romance apresenta, também, um enredo baseado em conflitos morais, em que a personagem feminina é tomada como exemplo de um comportamento virtuoso. A ficção setecentista fez dessa mulher virtuosa um arquétipo de personagem feminina. Ela tornou-se a figura central do romance, e não mais uma coadjuvante. Na descrição de Ian Watt (2010, p. 171):

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

No excerto, Watt chama atenção para a importância da sexualidade na caracterização da personagem feminina. O caráter dessas personagens raramente é dissociado de seu comportamento em relação às investidas do vilão contra a sua virtude, afinal, como afirma Leslie Fiedler (1960, p. 35)[20], "[n]uma sociedade onde a moralidade tende a ser associada, cada vez mais, à continência sexual, onde 'ser bom' é igual a 'ser casto', (…) há uma demanda natural por 'pureza', no sentido mais físico da palavra". A castidade só poderia ser associada às mulheres, pois, na ficção setecentista, os personagens masculinos frequentemente encarnavam a função de sedutores. Dessa forma, ambos os personagens seguiam funções mais ou menos pré-determinadas, em que o homem atuava como uma espécie de predador, e à mulher cabia o papel de presa perseguida. Esta afirmação pode ser comprovada se compararmos as passagens abaixo, retiradas, respectivamente, de um romance sentimental – *Pamela; ou A Virtude Recompensada* (1740), de Richardson – e de um romance do viés feminino do gótico – *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe:

> Silêncio! disse ele, eu devo dizer-te apenas uma palavra, Pâmela, ouça-a: Você vê agora que está em meu poder! – Você não fugirá de mim, e nem poderá se salvar.
> (...)
> Lutando, com medo e terror, desmaiei – e nem tão cedo voltei a mim (RICHARDSON, 1824, p. 100)[21].

[20]O texto em língua estrangeira é: "In a society where morality comes to be associated more and more exclusively with sexual continence, where being good is equated with being chaste, (…) there is a natural demand for "purity" in its most physical sense".

[21]O texto em língua estrangeira é: "Silence! said he to her; I must say one word to you, Pamela! it is this: You see now you are in my power! – You cannot get from me, nor help yourself. (…) With struggling, fright, terror I fainted away quite and did not come to myself soon".

> "(…) Sim, eu deixarei o castelo; mas não o farei sozinho. Eu usei de gracejos por tempo demais. Já que meus pedidos e meu sofrimento não prevalecerão, a força irá. Tenho criados esperando que a levarão até a minha carruagem. Sua voz não lhe trará socorro; ela não será ouvida nessa parte remota do castelo; submeta-se, portanto, a vir comigo em silêncio."
> Esse foi um aviso desnecessário naquele momento; pois Emily estava bastante certa de que os seus chamados não lhe adiantariam de nada; e o medo havia confundido tanto seus pensamentos que ela não sabia como implorar a Morano, mas se sentou, muda e tremendo, em sua cadeira até que ele avançou para tirá-la de lá (…) (RADCLIFFE, 2015a, p. 248).

Como demostram as falas ameaçadoras de Mr. B. e de Conde Morano, em ambas as cenas as personagens são coagidas pelos cruéis antagonistas, e aterrorizam-se ante as ameaças a suas virtudes. Este tipo de situação, largamente explorada nas obras do Gótico feminino como forma de suscitar medo, também ressalta a virtude como a principal qualidade esperada em uma mulher.

A importância desse atributo torna possível estabelecer uma dicotomia entre as personagens femininas. De um lado, temos jovens virgens e virtuosas, cuja castidade será inevitavelmente ameaçada durante a narrativa; de outro, personagens cuja perda da virgindade – seja por meio de um comportamento licencioso ou mesmo pela ação vilanesca – irá conduzi-las à própria ruína. Como destacamos no capítulo anterior, essa dicotomia diferencia as personagens richardsonianas Pamela e Clarissa. Semelhante oposição pode ser observada em obras góticas: em *Os mistérios de Udolpho*, entre Emily e Agnes, e, em *O monge*, entre Antonia e Matilda. Emily é a encarnação da inocência, da bondade e da pureza, e, ainda assim, passará por todo tipo de perigo no Castelo de Udolpho – dos assédios do Conde Morano à crueldade e à misoginia do *signor* Montoni. Já Agnes, longe de possuir a mesma retidão de caráter que a protagonista, termina os seus dias dentro de um convento, pagando com a loucura os seus erros do passado. Em *O monge*, Antonia será o alvo da cobiça do padre Ambrosio, que irá estuprá-la e assassiná-la no subsolo do Convento de St. Clare. Todo o plano para violentar a personagem terá a ajuda da própria Matilda, amante do padre, e a verdadeira *femme fatale* da obra de Lewis. Sua vileza, bem como a do protagonista da narrativa, será descoberta pela Inquisição e julgada com requintes de crueldade.

Os exemplos ilustram como tanto as personagens virtuosas quanto as licenciosas tornam-se vítimas arbitrárias das situações de violência, mesmo que nada tenham feito para merecerem tal destino. No Gótico feminino, o arquétipo da mulher virtuosa é explorado de maneira singular. Essa tradição não parece de todo interessada em reforçar padrões sociais de feminilidade. Suas obras tendem a retratar, justamente, as incoerências desse arquétipo, ou seja, a hipocrisia existente entre a demanda pela virtude feminina e as dificuldades enfrentadas pelas personagens para manterem a virgindade diante do iminente perigo

representado por antagonistas misóginos, passionais e violentos. Nestes termos, a tradição feminina cria personagens que agem de forma mais ativa e menos defensiva. Elas precisam lutar contra a tirania e o domínio dos seus antagonistas para resguardar sua vida e sua virtude.

A concentração do foco narrativo na personagem feminina, somada ao papel mais ativo que ela assume no enredo, fez com a heroína gótica se constituísse como uma alternativa ao modelo de personagem feminina da ficção setecentista. Isso não significa afirmar que o Gótico feminino tenha investido em finais felizes para as personagens femininas, pelo contrário, a maioria das obras desta tradição insiste nos mais terríveis desfechos, pois suas histórias retratam a desfavorável condição feminina na sociedade. Assim, se por um lado esta tradição promove sensíveis modificações no arquétipo da mulher virtuosa na literatura, oferecendo às personagens meios para resistir à perseguição de que são alvos, por outro, esta vertente do Gótico irá mostrar que é quase impossível permanecer ileso diante do cruel domínio dos vilões góticos e atender às expectativas impostas pelo ideal de comportamento feminino.

Sandra Vasconcelos comenta como as escritoras procuraram lidar com a contradição existente entre tentar revelar injustiças e as dificuldades em realizar esta tarefa:

> (...) algumas dessas romancistas criaram personagens femininas que frequentemente zombam das convenções e resistem às habituais restrições e limitações impostas às mulheres. (...) É interessante observar, no entanto, que essas obras não estão livres das contradições inerentes à ideologia burguesa da feminilidade, pois reforçaram-na ao mesmo tempo em que denunciaram a opressão e os constrangimentos sociais à mulher (VASCONCELOS, 2007, p. 138).

Para manter o equilíbrio maniqueísta necessário às narrativas da tradição feminina do Gótico, o papel do vilão é fundamental, já que ele funciona como o negativo das personagens femininas. As protagonistas podem ser retratadas de forma não convencional sem prejudicar a empatia estabelecida entre ela e o leitor, pois a narrativa deixa evidente que o verdadeiro mal está no vilão gótico e nas leis inflexíveis que regem o comportamento feminino.

Mais adiante iremos nos aprofundar na importância do vilão gótico e na função que ele assume como principal fonte dos horrores da narrativa. Antes, porém, pretendemos analisar como a tradição feminina explora o espaço narrativo, que, sabemos, é um dos elementos essenciais na produção dos efeitos do medo.

2.4 **Espaço narrativo**

No Gótico setecentista, as construções medievais foram os principais espaços narrativos explorados pelos escritores. Posteriormente, esses *loci* foram substituídos pelas antigas casas e mansões de família, que passaram a funcionar de modo análogo aos castelos góticos, como bem nota Fred Botting (1996, p. 3)[22]:

> (…) o castelo gradualmente cedeu à velha casa: como ambos foram construídos segundo à linhagem familiar, ela tornou-se o local onde os medos e as ansiedades retornavam ao presente. Tais ansiedades variaram de acordo com diversas mudanças: revoluções políticas, industrialização, urbanização, alterações na organização sexual e doméstica, e descobertas científicas.

A mudança em si não foi drástica, pois as questões hereditárias e os segredos de família já faziam parte do repertório comum desse tipo de ficção desde *Otranto*. Como defende Anne Williams (1995, p. 22-3)[23], "os enredos do Gótico são enredos familiares; o romance gótico é um romance familiar". A velha casa, antiga e decrépita, símbolo de uma estirpe em decadência, tornou-se, então, um outro cenário ideal para a produção do medo nos enredos dessa literatura.

A escrita feminina explorou a fundo os efeitos do medo suscitados nesse *locus horribilis*. O âmbito doméstico constituiu-se como espaço privilegiado dos romances de autoria feminina, e a ele foram adicionados a mesma maquinaria gótica outrora utilizada para caracterizar os castelos medievais.

Virginia Woolf (100, p. 84) ajuda-nos a entender a preferência pelo ambiente doméstico, ao observar que como as mulheres passavam a maior parte do seu tempo restritas ao interior de suas casas, essa delimitação espacial refletiu-se naturalmente em sua ficção. Consequentemente, os sentimentos e as relações pessoais tornaram-se os principais assuntos de suas obras, e a casa, o cenário mais frequente de suas narrativas. Do difícil cotidiano enfrentado pelas protagonistas dos romances sentimentais na busca por uma posição social estável, à opressão, violência e enclausuramento que as heroínas enfrentam nos romances góticos, o âmbito doméstico se constituiu como um espaço de perigo e angústia para as

[22] O texto em língua estrangeira é: "(...) the castle gradually gave way to the old house: as both building and family line, it became the site where fears and anxieties returned in the present. These anxieties varied according to diverse changes: political revolution, industrialisation, urbanisation, shifts in sexual and domestic organisation, and scientific discovery".

[23] O texto em língua estrangeira é: "Gothic plots are family plots; Gothic romance is family romance".

personagens femininas da ficção.

Não por acaso, há uma recorrência de mulheres confinadas em castelos ermos e sombrios, e, posteriormente, em quartos e sótãos claustrofóbicos. Na descrição desses espaços, as escritoras valem-se de elementos que criam uma atmosfera aterrorizante: eles são obscuros e opressivos, e geralmente possuem um aspecto desolador de algo antigo e em ruínas. Tais *loci horribiles*, de onde as perspectivas de fuga são ínfimas, influenciam na disposição das personagens femininas, e, por isso, não raro a debilidade, a melancolia e a alienação apoderam-se das heroínas góticas.

A insistência com que as escritoras do Gótico feminino tematizaram o confinamento da mulher nestes espaços góticos foi notada por Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979), que propuseram a imagem da "mulher louca presa no sótão" a partir da personagem Bertha, de *Jane Eyre* (1847), romance de Charlotte Brontë. Os horrores domésticos que levam a mulher à loucura integrariam, assim, uma parte considerável da literatura feminina:

> Imagens de enclausuramento e fuga, fantasias em que duplos enlouquecidos funcionavam como substitutos sociais de personalidades dóceis, metáforas de desconforto físico (…) – esses padrões tornaram-se recorrentes nesta tradição, juntamente às representações obsessivas de doenças como anorexia, agorafobia, e claustrofobia (GILBERT & GUBAR, 1979, p. xi)[24].

Em suas obras, as escritoras góticas tematizam distúrbios psicopatológicos e a repressão da sexualidade feminina, além de demonstrar a impossibilidade em harmonizar os desejos individuais e manter o comportamento moral exigido pela sociedade. Assim, a tradição do Gótico feminino voltou sua atenção para as mais diferentes disfunções familiares que, surgidas no espaço doméstico, tiveram sua origem vinculada às opressivas leis sociais, reguladoras do comportamento feminino dentro e fora do âmbito privado.

"O papel de parede amarelo" (1892), conto de Charlotte Perkins Gilman, é um bom exemplo de enredo em que o confinamento no espaço doméstico é utilizado para suscitar medo. Na narrativa em primeira pessoa, a protagonista é levada a um antigo casarão de veraneio para curar-se de uma doença dos nervos diagnosticada por seu marido e por seu irmão – ambos médicos. O casarão é descrito como uma mansão colonial, um imóvel de herança, que se assemelhava a uma casa mal assombrada (Cf. GILMAN, 2006, p. 21). A referência ao passado e às assombrações permitem ao leitor imaginar o local como um típico

[24]O texto em língua estrangeira é: "Images of enclosure and escape, fantasies in which maddened doubles functioned as asocial surrogates for docile selves, metaphors of physical discomfort (…) – such patterns recurred throughout this tradition, along with obsessive depictions of diseases like anorexia, agoraphobia and claustrophobia".

locus horribilis gótico. Porém, os verdadeiros horrores são vivenciados mais especificamente no quarto da protagonista, onde ela passa a maior parte do tempo isolada e sob a vigilância do marido, John, e de Jane, sua cunhada e enfermeira.

A história possibilita diferentes interpretações sobre o que realmente ocorre à personagem, no entanto, a descrição do papel amarelo que recobre as paredes do claustrofóbico aposento é, sem dúvida, um modo de suscitar horror e repugnância:

> Gostaria de melhorar mais rápido.
> Mas não devo pensar nisso. Esse papel olha para mim como se *soubesse* a má influência que tem!
> Tem uma mancha recorrente onde o desenho se pendura como um pescoço quebrado e dois olhos esbugalhados encaram você, de cabeça para baixo.
> Fico realmente aborrecida com a impertinência e a eterna repetição. Para cima e para baixo e de um lado para o outro eles rastejam, e aqueles olhos vidrados, absurdos, estão em toda parte.
> Há um lugar onde duas tiras do desenho estão desencontradas, e os olhos vão de cima abaixo ao longo de toda a linha, um olho um pouco acima do outro (GILMAN, 2006, p. 27)

A passagem não parece descrever um mero ornamento decorativo, mas algo monstruoso, horrível. O papel de parede é personificado em uma presença maligna, que rasteja em diversas direções e observa viciosamente a protagonista. Sua descrição apresenta elementos grotescos, o desenho assemelha-se a pescoços quebrados, a olhos esbugalhados, tortuosos, que jamais piscam. O efeito dessa monstruosidade sob a disposição da protagonista é claramente negativo: irritação, e, posteriormente, horror e medo são os sentimentos que irão dominá-la e tornar o quarto um local opressivo.

Ao longo do conto não há nenhuma insinuação de violência física contra a protagonista, mas o clima de opressão permeia toda a história, e é intensificado pela decoração grotesca e perturbadora do quarto. Apesar do diagnóstico, e do excessivo zelo com que o marido e a cunhada parecem tratá-la, a protagonista não acredita estar doente. Ainda assim, ela é obrigada pelo marido a tomar fosfatos, tônicos e outros remédios; proíbem-na de trabalhar, de escrever, e mesmo de ver outras pessoas. Ela sugere mais de uma vez que o marido poderia ser a principal causa do agravamento de sua doença: “John é médico e *talvez* (...) essa seja uma das razões para eu não melhorar mais rápido” (GILMAN, 2006, p. 21). Embora ela o descreva como cuidadoso e amoroso, somos levados a questionar quão efetivamente bondosas são as ações do esposo e médico – afinal, a protagonista afirma que mal podia agir sem uma orientação especial do marido (Cf. GILMAN, 2006, p. 23). Sujeita a essas severas prescrições, ela continua habitando a casa e o horrendo quarto a contragosto, pois sua doença não parece ter nenhuma melhora significativa.

No ambíguo desfecho do conto, a protagonista parece libertar-se, finalmente, da influência e do aprisionamento no papel de parede amarelo, ou, então, do confinamento imposto pelo esposo:

> "Consegui sair, até que enfim", eu disse, "apesar de você e de Jane. E arranquei quase todo o papel, assim não podem me prender lá de novo!".
> Ora, por que será que o homem desmaiou? Mas caiu desmaiado, sim, e atravessando justamente no meu caminho perto da parede, de modo que tive que rastejar por cima dele a cada volta!" (GILMAN, 2006, p. 43)

Por mais ambíguo que seja o desfecho da narrativa de Gilman, ele parece corroborar com as temáticas de clausura e fuga, loucura e opressão, segredo e revelação que integram a imagem da "mulher louca presa no sótão". Prova disso é o pungente esforço da protagonista em sair do papel de parede amarelo, libertar-se do isolamento a ela imposto pelas autoridades médicas e familiares, e jamais voltar a ser aprisionada naquele perturbador *locus horribilis.*

Outra chave de leitura para o conto permite tomar a narração como não confiável, e o texto como paranoico. Se, nesta interpretação o marido teria menos responsabilidade nos horrores que levam a protagonista ao seu sombrio desfecho, o ambiente claustrofóbico do casarão gótico, a doença nervosa da personagem e as condições aos quais ela é exposta contribuem para sua loucura, e são fundamentais para produzir o medo como efeito estético. A utilização de um narrador paranoico e não confiável parece ser um recurso diegético caro as escritores do Gótico literário, pois há uma recorrência dos enredos de perseguição e de conspiração nas obras dessa literatura (Cf. PUNTER, 1996, p. 138). Nesse sentido, os horrores do conto, longe de terem uma origem sobrenatural, seriam resultados da experiência claustrofóbica vivenciada pela protagonista.

Uma semelhante conclusão é defendida por Punter ao comentar sobre os fantasmas de *Os mistérios de Udolpho*. Nesta obra, podemos entender as assombrações do castelo como projeções da sensibilidade de Emily St. Aubert, somadas às condições desfavoráveis em que ela se encontra, confinada em uma construção medieval, nos Alpes, distante de qualquer perspectiva de salvação. A interpretação que tomasse a narrativa como resultado de um pesadelo deveria considerar que "[o]s habitantes de Udolpho podem ser fantasmas, bandidos ou demônios: para Emily eles são a encarnação do mal, e a realidade pode ser lida somente por meio da mediação oferecida pela sua mente perturbada" (PUNTER, 1996, p. 60)[25]. Em nenhum dos dois casos podemos negar o potencial aterrorizante dos *loci horribiles* que,

[25] O texto em língua estrangeira é: "The inhabitants of Udolpho may be ghosts, bandits or devils: to Emily they are the incarnation of evil, and their reality can only be read through the medium offered by her dislocated mind".

apesar de se constituírem como ambientes domésticos, são opressivos, sombrios e lúgubres. “O papel de parede amarelo” ajuda-nos a compreender como o espaço narrativo, por si só, pode ser uma fonte de terror. Seja o castelo, a igreja ou a casa, sua descrição corresponde a um local em que coisas terríveis aconteceram, estão acontecendo ou estão por acontecer. No interior de tais ambientes, os segredos concernentes à existência feminina permanecem escondidos não só pela arquitetura, ou por uma opressiva decoração, mas, principalmente, pelas leis que sujeitam a mulher ao domínio de outrem. Afinal, nestes espaços o vilão gótico exerce seu pleno domínio, abusando do poder a ele conferido pela estrutura familiar patriarcal e colocando as personagens femininas em uma posição de constante opressão e perigo da qual raramente é possível escapar incólume.

2.5 **Vilão gótico**

Ainda que a heroína possa ser ameaçada por elementos sobrenaturais, por uma natureza sublime e destrutiva, ou imaginar os perigos que a cercam no confinamento do *locus horribilis*, no Gótico feminino o homem transgressor é a principal ameaça a ser enfrentada pela protagonista (Cf. PUNTER & BYRON, 2004, p. 219). O vilão destaca-se por meio de comportamentos autoritários, tirânicos, e ações malignas que têm a mulher como principal vítima.

Já mencionamos que a heroína e o vilão possuem papéis complementares na ficção gótica: é este último quem induz a protagonista à ação ao longo do enredo. Peter Brooks (1995, p. 34) entende a função do antagonista como uma espécie de força ativa dos enredos: são seus desígnios que impulsionam o desenvolvimento da narrativa. Assim, podemos considerar a perseguição empreendida pelo vilão como o motor das obras do Gótico feminino, e suas contínuas ameaças às personagens femininas como o fator que direciona o enredo até o seu clímax, ou seja, até o inevitável embate entre virtude e vilania.

O vilão gótico também compartilha características com os antagonistas dos romances sentimentais e do melodrama. Esses personagens representam o mal existente em nossa sociedade, como comprovam seus atos, que se caracterizam como transgressões à ordem e aos valores sociais:

> Por meios nefastos, os vilões góticos usurpam herdeiros legítimos, roubam famílias

> respeitáveis, de virtude e reputação, enquanto põem em perigo a honra de suas esposas e filhas órfãs. Poder ilegítimo e violência não são apenas exibidos, eles ameaçam consumir o mundo civilizado e os valores domésticos (BOTTING, 1996, p.4-5)[26].

A motivação para esse tipo de comportamento transgressor encontra-se nas emoções extremas que dominam tais personagens. Motivados por ciúme, por ambição desmedida ou por desejo de vingança, eles desconhecem limites para as suas crueldades: a virtude cede ao vício, a razão ao desejo e a lei à tirania (Cf. BOTTING, 1996, p. 5).

Os vilões góticos representam, portanto, o oposto dos valores morais defendidos pela ideologia sentimental. Quando comparados aos heróis virtuosos, eles parecem anacrônicos, pois não se enquadram em um tempo em que a sensibilidade constitui-se como qualidade essencial para a vida em sociedade (Cf. HOEVELER, 1998, p. 42; PUNTER, 1996, p. 46-7). Eles são parte de uma classe remanescente do passado medievo, bárbaro e não civilizado. São nobres – condes, barões, marqueses –, clérigos decadentes e corruptos, *banditti* que almejam dinheiro e privilégios. O poder quase irrestrito destes personagens vilanescos é legitimado por meio de instituições sociais como a família, o casamento e a Igreja. Eles simbolizam, portanto, os valores corruptos da aristocracia em declínio, as vicissitudes religiosas e os abusos da tirania familiar. Por meio da violência, e, valendo-se da posição da qual desfrutam em sociedade, estes antagonistas ameaçam física e psicologicamente suas vítimas.

No Capítulo 1 mencionamos que parte da literatura do medo investia em monstros humanos, cujas ações, moralmente transgressivas, põem em risco a vida dos demais personagens da narrativas. Este seria o caso da maioria dos antagonistas do Gótico literário, incluindo, também, os vilões da vertente feminina. Semelhante aos monstros humanos da literatura do medo, os antagonistas do Gótico feminino não possuem deformidades físicas horríveis e repugnantes que alertam para perigo que eles representam. No entanto, a descrição das feições, dos gestos e do comportamento desses vilões costumam dar indícios da natureza violenta de suas personalidades. Como no melodrama, em que o papel antagônico era facilmente identificado pela postura do ator somada a uma série de elementos simbólicos, tais como a capa, o bigode e a adaga escondida (BROOKS, 1995, p. 33), no Gótico feminino o vilão possui uma imagem arquetípica. É o caso de Armand Aubigny, o antagonista de "Désirée's baby" (1893), conto de Kate Chopin. O personagem pertence a uma família antiga e de renome. Ele é senhor de L'Abri, uma *plantation* em Louisiana, onde vive com sua esposa,

[26]O texto em língua estrangeira é: "By nefarious means Gothic villains usurp rightful heirs, rob reputable families of property and reputation while threatening the honour of their wives and orphaned daughters. Illegitimate power and violence is not only put on display but threatens to consume the world of civilised and domestic values".

Désirée, a protagonista do conto, e o recém-nascido filho.

Désirée, mesmo apaixonada pelo marido, reconhece seu temperamento irascível, como é sugerido logo no início do conto:

> O casamento e, posteriormente, o nascimento de seu filho amansaram consideravelmente a natureza imperiosa e rígida de Armand Aubigny. Isso fez a gentil Desirée tão feliz, porque ela o amava desesperadamente. Quando ele franzia o cenho ela tremia, mas o amava. Quando ele sorria, ela não poderia pedir maior graça a Deus. Mas o belo rosto sombrio de Armand não voltara a se desfigurar desde o dia em que ele se apaixonara por ela (CHOPIN, 2002, p. 244)[27].

Não há nada de fisicamente monstruoso no aspecto de Armand Aubigny. O marido de Desireé não é desprovido de atrativos físicos, porém, a descrição deixa subentendido que o personagem possui uma personalidade violenta. A maioria dos vilões do Gótico feminino seguem este tipo de caracterização. É somente a partir de algumas particularidades fisiognomônicas e comportamentais que eles deixam entrever suas verdadeiras personalidades: olhos penetrantes, expressões frias e severas, comportamentos violentos, irascíveis, são constantemente atribuídos aos papéis vilanescos. Para as sensíveis heroínas góticas, como Desireée, tais sugestões são motivo o suficiente para aterrorizá-las e torná-las incapazes de reagir diante dos seus algozes. Assim, eles suscitam um dúbio sentimento de repulsa e atração, produzido pelo descompasso existente entre traços físicos nobres, aristocráticos, elegantes, e uma personalidade maligna oculta por essa aparência.

Apesar de não possuírem traços mais óbvios de monstruosidade, a violência e a crueldade dos vilões do Gótico feminino equiparam-se às dos monstros da literatura do medo. Ao longo do conto de Chopin, a natureza cruel de Armand será revelada. O personagem vilanesco passa a agir violentamente com os escravos de L'Abri. Já a esposa, também vítima desse comportamento irascível, sofre psicologicamente pelo modo com que o marido passa a tratá-la.

> Então uma estranha, uma terrível mudança no comportamento de seu marido, para a qual ela não se atreveu a pedir explicação. Quando ele se dirigiu a ela, foi com olhos desconfiados, que pareciam não ter mais o amor de outrora. Ele passou a se ausentar de casa; e, quanto estava lá, evitava a presença dela e do filho sem nenhum pretexto. E o próprio espírito de Satã parecia dominá-lo no tratamento dado aos escravos.

[27]O texto em língua estrangeira é: "Marriage, and later the birth of his son had softened Armand Aubigny's imperious and exacting nature greatly. This was what made the gentle Desirée so happy, for she loved him desperately. When he frowned she trembled, but loved him. When he smiled, she asked no greater blessing of God. But Armand's dark, handsome face had not often been disfigured by frowns since the day he fell in love with her".

> Désirée estava tão infeliz que desejava morrer (CHOPIN, 2002, p. 244)[28].

A mudança no comportamento de Armand Aubigny terá consequências fatais para a protagonista. O vilão sugere que a esposa deixe L'Abri e volte para a casa da mãe. O choque e a tristeza causados por essa ordem farão com que Desirée desapareça com o filho e nunca mais volte a ser vista nem pelo marido nem pelos seus parentes.

Os atos de Armand em nenhum momento possuem teor sobrenatural. A maldade com a qual passa a tratar a esposa e a crueldade com que castiga os escravos são moralmente condenáveis, mas são faltas humanas. Isso não impede que a narrativa represente a atrocidade dos seus atos com uma aparência sobrenatural. No excerto anteriormente citado, o caráter violento de Armand é comparado ao do próprio Satã. A atribuição demoníaca ao antagonista é uma constante nas obras góticas: ela funciona como forma de acentuar o caráter maligno do vilão, pois, tal como um demônio, ele representa um inimigo do homem e dos valores morais, e representa "um componente da humanidade que não pode ser negado ou ignorado, mas precisa ser reconhecido, combatido, banido" (BROOKS, 1995, p. 33)[29].

No Gótico feminino, os vilões são uma ameaça para a ordem social, especialmente no que diz respeito ao bem estar da protagonista. O perigo representado pelas suas ações transgressoras está menos ligado às forças ocultas do que à violência, à crueldade e à misoginia ia a que eles submetem as personagens femininas. Se o desconhecido é uma fonte inevitável de medo e de ansiedades culturais, aquilo que nos cerca, incluindo, neste caso, o que é aparentemente familiar, também pode se constituir como uma ameaça não menos perigosa. Nem posições de poder nem laços familiares oferecem proteção e segurança às heroínas góticas – pelo contrário, eles podem, muitas vezes, acobertar segredos aterrorizantes.

2.6 **Segredos domésticos, violência e opressão**

Entre os elementos característicos do Gótico, o estabelecimento de uma relação fantasmagórica com o passado funciona como um recurso para a produção de suspense nas

[28]O texto em língua estrangeira é: "Then a strange, an awful change in her husband's manner, which she dared not ask him to explain. When he spoke to her, it was with averted eyes, from which the old love-light seemed to have gone out. He absented himself from home; and when there, avoided her presence and that of her child, without excuse. And the very spirit of Satan seemed suddenly to take hold of him in his dealings with the slaves. Desirée was miserable enough to die".

[29]O texto em língua estrangeira é: "(...) a component of mankind which cannot be denied or ignored but must be reconized, combated, driven out".

narrativas. Crimes como a usurpação de heranças, os assassinatos, os incestos e os estupros, entre outras transgressões, retornam ao presente como forma de aterrorizar os personagens da narrativas, sejam eles suas vítimas ou seus executores. A mera possibilidade da revelação de tais crimes é motivo de angústia e medo ao longo do enredo.

No Gótico feminino, o retorno fantasmagórico do passado está diretamente ligado ao espaço doméstico. A preferência por esse tipo de *locus* remonta à sua importância nas obras desta tradição . No espaço privado são as disfunções familiares que entram em foco: a tirania das figuras paternas, os casamentos abusivos, a sujeição da mulher à violência física e psicológica, e, principalmente, a impossibilidade de se escapar do confinamento desse espaço sem um perjúrio à sanidade, à virtude ou mesmo à própria vida. Assim, os fantasmas do passado são, geralmente, os segredos de família e os crimes que eles encerram no ambiente doméstico. Protegidos pelas leis que regem a hierarquia e o convívio familiar, a mera suposição de tais segredos é um mistério que permeia a narrativa, e sua revelação tem consequências drásticas nos epílogos das obras do Gótico feminino.

O destino da Marquesa de Villeroi em *Os mistérios de Udolpho* é um bom exemplo de como a vertente feminina lida com o retorno do passado sobre o presente. As condições da morte da marquesa e a relação existente entre ela e Emily St. Aubert são alguns dos mistérios aos quais os leitores são apresentados ao longo da obra de Ann Radcliffe. A trágica história da personagem é contada à Emily pela Irmã Agnes, freira do convento no qual a protagonista procura refúgio ao final da obra:

> Enquanto isso, a Marquesa inocente observava com tristeza extrema a alteração no comportamento de seu marido. Ele se tornou reservado e pensativo na presença dela; sua conduta era austera e, às vezes, até mesmo rude; deixava-a sozinha por muitas horas, chorando pela grosseria dele e formando planos para recuperar sua afeição. Sua conduta a afligia mais ainda porque, em obediência a seu pai, ela havia aceitado a mão dele, embora suas afeições fossem de outro, cuja disposição agradável teria garantido a sua felicidade, como ela tinha razões para crer (RADCLIFFE, 2015b, p. 295).

O excerto deixa claro que o casamento da marquesa fora imposto pelo pai, e a personagem aceita-o obedientemente, sem questionar a ordem paterna – mesmo sabendo sacrificar a própria felicidade. No Gótico feminino, o matrimônio poucas vezes é representado como um final feliz. Como em “Desireé's baby”, ele é mais comumente o início de um sofrimento que se revelará fatal. O exemplo da Marquesa também ajuda a comprovar essa hipótese: ela morre envenenada, vítima do cruel esposo e da antiga amante deste, Lady Laurentini – que não é outra senão a própria Irmã Agnes em sua juventude.

A revelação desse antigo crime tem importância significativa para o enredo. Após o

fatídico delito, Laurentini encerra-se no convento, mas o assassinato que cometera jamais deixará de assombrá-la. A personagem enlouquece, e o encontro com Emily simboliza o retorno inevitável do seu passado infame e a revelação de seus crimes, pois, como é explicado posteriormente, Emily é sobrinha da Marquesa e com ela compartilha certas semelhanças físicas:

> (…) seus olhos permaneciam fixos em Emily e ela acrescentou: "o que são anos de oração e penitência? Eles não podem remover a impureza do assassinato! Sim, assassinato! Onde ele está? Olhe lá! Olhe lá! Está vendo onde ele está andando pelo quarto! Por que você veio me atormentar agora?", continuou Agnes, enquanto seus olhos estavam voltados para o ar com esforço. "Por que eu não fui punida antes? Oh! Não olhe para mim tão severamente! Hah! Lá está de novo! É ela própria! Por que você olha para mim com tanta pena... e sorri também? Você sorri para mim! Que gemido foi esse?" (RADCLIFFE, 2015b, p. 283)

Em sua loucura, Laurentini aterroriza-se diante daquela que pensa ser o fantasma da Marquesa, que voltara para atormentá-la e puni-la pelo assassinato. No lúgubre devaneio da personagem, também o Marquês, cúmplice do crime, recebe uma caracterização fantasmagórica, pois a freira sente sua presença assombrar o quarto. Aterrorizada, a personagem confessa seu passado para a protagonista e a verdade vem à tona com o final da obra. Assim, são esclarecidas as relações entre os personagens e são reveladas as condições adversas nas quais a tia de Emily fora morta no sombrio passado que une segredos Villeroi e dos St. Aubert.

A revelação desses obscuros segredos familiares corresponde ao modo como a tradição feminina buscou adaptar a temática gótica do retorno fantasmagórico do passado sobre o presente. Nesse caso, como ocorre à família de Emily, os crimes segredados funcionam como mistérios a serem desvendados ao longo da trama. Não por acaso, Birkhead (1921, p. 63) caracteriza as narrativas radcliffeanas como romances de suspense, cujos efeitos de recepção dependem, por um lado, do instinto da curiosidade humana em busca da explicação dos eventos aparentemente sobrenaturais, por outro, da revelação dos crimes reais.

O Gótico feminino seguiu a tendência radcliffeana em arquitetar enredos que tenham o suspense como principal elemento diegético. Assim, a produção dos efeitos do medo depende em grande parte do modo como os mistérios familiares são cuidadosamente engendrados, de seu potencial cognitivamente aterrorizante, e, por fim, de como a verdade por trás desses segredos é revelada no clímax narrativo.

Punter e Byron concordam que os enredos do sobrenatural explicado possuem um considerável potencial narrativo: eles estimulam a imaginação ao caracterizar os mistérios familiares como elementos fantasmagóricos – tal como ocorre a Agnes, que pensa estar diante

dos espectros da Marquesa e do Marquês de Villeroi. Uma vez que os mistérios sejam esclarecidos, a narrativa deixa evidente que o perigo se concentra nas ameaças reais, na perseguição e nos abusos empreendidos pelos antagonistas, e no terror e horror de seus cruéis feitos, finalmente revelados:

> O Gótico, portanto, contém e reproduz parcialmente toda a espécie de "histórias secretas"; o fato de que tais histórias são difíceis de serem contadas – ou mesmo de serem recordadas – contra um plano de fundo "realista" tem sido encarado por alguns críticos como responsável por torná-los ainda mais poderosos quando emergem dentro dos oníricos parâmetros góticos (PUNTER & BYRON, 2004, p. 291)[30].

Os mistérios e crimes dos enredos góticos ganham maior potencial de aterrorizar os leitores quando apresentados por meio dessa representação fantasmagórica do passado. A poética gótica tem retratado ficcionalmente as experiências mais sombrias do ser humano, e, no caso do Gótico feminino, como temos defendido, a afinidade criada pela escrita feminina e a poética gótica concebeu uma tradição ficcional especializada em expressar os horrores relacionados ao universo feminino.

[30]O texto em língua estrangeira é: "Gothic, then, contains and partially enacts all manner of 'secret stories'; the fact that these stories are difficult to tell – or even to remember – against a 'realist' background has been seen by some critics as rendering them all the more powerful when they emerge within the more dreamlike parametres of Gothic".

3 **GÓTICO NO BRASIL**

3.1 **O Gótico setecentista no Brasil**

Admitir a existência de um **Gótico brasileiro** ou de traços góticos em nossa literatura pode parecer, a princípio, uma ideia singular. Os principais estudos críticos e historiográficos apresentam a Literatura Brasileira como se ela fosse guiada quase que exclusivamente pelo esforço de constituir uma identidade nacional e abordar problemas de cunho social. Assim, do Romantismo aos romances da década de 30, nossa ficção teria seguido um único objetivo: retratar o Brasil de forma verossímil, documental, conferindo destaque aos conflitos políticos e sociais. Consequentemente, em um primeiro momento, somos levados a crer que não haveria espaço para o Gótico em nossa literatura.

Uma análise mais atenta revela, contudo, que também no Brasil há uma literatura de expressão gótica. Escritores como Álvares de Azevedo, Joaquim Manuel Macedo, José de Alencar, Aluísio Azevedo, Machado de Assis, além de uma série de escritores relegados do nosso cânone, possuem obras que dialogam com a tradição gótica, mas que receberam pouca atenção por parte dos estudos literários. A maioria delas foi vítima de uma recepção crítica severa: a utilização de convenções góticas foi identificada como estrangeirismo, os elementos sobrenaturais, como uma transgressão à verossimilhança da narrativa, e a visão de mundo gótica como pessimismo, afetação, exagero. As narrativas que apresentavam influxos góticos receberam, no Brasil, o status de uma ficção alienada e de baixo valor literário. A aparente inexistência do Gótico deve-se, portanto, à indisposição de nossos estudos literários em reconhecer e admitir as convenções desta poética como atributos válidos para a nossa literatura.

Poucos foram os casos de obras e de escritores cujos influxos góticos foram notados pela crítica literária ao longo de nossa história. O exemplo mais conhecido é, certamente, o de Álvares de Azevedo, cuja obra é reconhecida como tributária da poética gótica. A peça teatral *Macário* (1852) e os contos de *Noite na taverna* (1855) fazem uso de atmosferas lúgubres e ambientes decadentes. Sobretudo nesta última, crimes, tabus e desvios sexuais são elementos recorrentes do enredo, e a forma com que os conteúdos transgressivos são explorados revelam que a narrativa fora arquitetada de modo a suscitar medo e repulsa como efeitos de recepção.

À época de sua publicação, *Noite na taverna* foi julgada imoral, fantasiosa e alienada

do contexto sociopolítico brasileiro. Como consequência, a obra foi desprestigiada no âmbito acadêmico a ponto de não se encontrarem resenhas ou comentários diretos a ela (Cf. OLIVEIRA, 2010, p. 16-17). Posteriormente, as análises que se voltaram para a prosa de Azevedo assumiram uma linha biografista. O conteúdo sombrio e transgressivo das narrativas foi interpretado como devaneios provenientes da personalidade do jovem escritor. Júlio França (2017) recorda que, até a metade do século XX, uma série de estudos psicológicos e pseudopsicanalíticos procuraram compreender a prosa azevediana por meio do homem, Manuel Antônio Álvares de Azevedo. Essa percepção crítica pouco ajudou no entendimento sua obra, e sequer admitiu o evidente diálogo desta com a tradição gótica. Foi somente em 1931, no ensaio intitulado "A originalidade de Álvares de Azevedo", que Afrânio Peixoto filiou o escritor a nomes comumente associados ao Gótico, como Hoffmann e Byron.

Os estudos literários brasileiros entenderam sob o mesmo viés biografista os traços góticos da obra de outro importante escritor do nosso cânone literário: José de Alencar. Enquanto romances como *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865) constituem o "cânone" alencariano, muitas das obras publicadas após *O Gaúcho* (1870) foram consideradas sombrias, pessimistas, imaginativas. Nas palavras de Araripe Júnior (1980, p. 207):

> O autor ridente do *Guarani* não é o mesmo do sombrio *Gaúcho*. O estado mórbido, pois, veio alterar-lhe consideravelmente o caráter; por consequência, o seu modo de ver, como artista começou a acentuar-se por um lado novo. Uma sombra, um véu lúgubre, uma névoa angustiosa interpôs-se entre o seu espírito magoado e os mesmos objetos que outrora se lhe mostravam tão feiticeiros e cheios de vida. Certas excentricidades despontam aos poucos aqui e ali, e o róseo de suas composições converte-se no violáceo das tardes tristes. Por entre os destroços de seu mundo iriante e arábico derrama-se uma misantropia que a custo lhe assenta.

A percepção do crítico não está completamente equivocada. De fato, elementos sombrios e fantasmagóricos passaram a integrar de modo mais recorrente os romances do final da carreira de Alencar. O "véu lúgubre", a "névoa angustiosa", ou as "excentricidades", isto é, os influxos góticos que compõem as obras alencarianas foram percebidos por Araripe Jr., porém, foram compreendidos como decorrentes do estado mórbido do escritor e das disfunções fisiológicas que teriam abatido sua saúde (Cf. ARARIPE Jr., 1980, p. 206). A utilização dos recursos típicos do romance gótico indicaria a marca do declínio da produção ficcional alencariana.

No entanto, a poética gótica aparece de forma recorrente na obra de Alencar. Como Daniel Serravalle de Sá (2010) demonstrou, os elementos góticos fazem-se presentes em obras canônicas, como *O Guarani*, e tornam-se apenas mais perceptíveis na "segunda fase", em romances como *As minas de prata* (1865-6), *O tronco do ipê* (1871) e *Til* (1872) (Cf.

VASCONCELOS, 2012). Em tais obras, Alencar utiliza as convenções góticas para caracterizar espaços narrativos como o Boqueirão ou, então, para conferir uma aparência ameaçadora a vilões como o Padre Molina, de *As minas de prata* (1865-6). *Encarnação* (1877), o último de seus romances, apresenta um amplo uso de elementos góticos: sua narrativa foi, inclusive, associada aos romances radcliffeanos (Cf. FRUNGILLO, 2013, p. 57).

O exemplo de Alencar torna-se mais interessante se levarmos em consideração que o escritor teve contato direto com obras pertencentes ao período setecentista do Gótico. Em *Como e porque sou romancista* (1893), ele revela a importância que alguns romances tiveram em sua formação literária, e comenta a respeito da impressão deixada pela contínua leitura de tais obras:

> Nosso repertório romântico era pequeno; compunha-se de uma dúzia de obras as quais primavam a *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair das Ilhas*, *Celestina* e outros de que já não me recordo.
> Esta mesma escassez, e a necessidade de reler uma e muitas vezes o mesmo romance, quiçá contribuiu para mais gravar em meu espírito os moldes dessa estrutura literária, que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel escritor (ALENCAR, 1995, p. 23).

Os títulos caracterizados pelo escritor como "românticos" são, na verdade, obras reconhecidamente tributárias do Gótico[31]. O enredo rocambolesco de *Saint-Clair das Ilhas* (1803), de Elizabeth Helme, mesclava elementos desta poética às características do romance histórico (Cf. MEYER, 1973, p. 61). Já *Amanda e Oscar* (1794), tradução de *The Children of the Abbey*, de Regina Roche, era uma das obras que se inseriam na linha radcliffeana do Gótico com inflexões sentimentais (Cf. BOTTING, 1996, p. 71). Ambos os títulos seguiam a fórmula que incluía suspense, segredos de família, personagens femininas virtuosas e uma ambientação gótica. Essa fórmula contribuiu de modo significativo para a formação da estrutura literária posteriormente utilizada por Alencar como modelo para suas próprias obras:

> Nessa época tinha eu dois moldes para o romance.
> Um merencório, cheio de mistérios e pavores; esse o recebera das novelas que tinha lido. Nele a cena começava nas ruínas de um castelo, amortalhadas pelo baço clarão da lua; ou n'alguma capela gótica frouxamente esclarecida pela lâmpada, cuja luz esbatia-se na lousa de uma campa (ALENCAR, 1995, p. 26).

O romance "merencório, cheio de mistérios e pavores" planejado por Alencar

[31] A utilização do termo romântico para designar o que é Gótico é um equívoco constantemente repetido em nossa historiografia literária. Ele pode estar relacionado tanto à ligação existente entre o Gótico e a forma literária do romance quanto à relação entre a poética gótica e o próprio movimento romântico, tributário, também, das formas góticas.

apresenta elementos dos romances góticos clássicos: o ambiente noturno, o castelo em ruínas, a capela gótica, a campa. É compreensível, portanto, que algumas obras alencarianas tenham estabelecido um diálogo com o Gótico – mais especificamente com a tradição do Gótico setecentista.

Este diálogo só foi possível porque os romances ingleses tiveram ampla circulação no Brasil. Nossos gabinetes de leitura, livrarias e bibliotecas contavam com uma presença considerável de romances do período setecentista, tanto dos escritores ditos realistas – como Defoe, Richardson, Fielding e Sterne – quanto de escritores góticos – como Walpole, Radcliffe, Roche, Burney e Godwin (Cf. VASCONCELOS, 2012, p. 275). A produção gótica que circulou no Brasil trouxe as convenções setecentistas dessa poética ao nosso país e deixou marcas significativas em nossa literatura.

Alguns traços característicos do Gótico clássico tornaram-se convenções na Literatura Brasileira. Eles ofereceram recursos para que os nossos escritores retratassem temas sombrios como o nosso passado colonial, a violência do sistema escravocrata, os medos e as ansiedades culturais do nosso país. Uma análise da absorção das caraterísticas da narrativa gótica setecentista pelos escritores brasileiros permite-nos compreender as bases de nosso Gótico brasileiro.

A literatura gótica brasileira aborda, com frequência, nossa relação traumática com um tempo distante e sombrio da nossa história: os tempos coloniais. Como no Gótico americano, em que as experiências do passado colonialista foram tematizadas nas obras do Gótico sulista, também no Brasil esse período tornou-se fonte de ansiedade e medo. Em nossa literatura, a relação conflituosa com o passado colonial foi encarada de modo análogo à reverência e ao assombro com que o Gótico inglês encarou os tempos medievais.

O interesse explícito pelo passado fez das construções medievais o principal espaço narrativo da ficção gótica setecentista. Nas obras do Gótico brasileiro serão as igrejas, claustros e conventos, as casas-grandes e os ambientes domésticos decadentes e mal assombrados que irão assumir a função de *loci horribiles*.

Em a “A alma do lázaro”, narrativa do livro *Alfarrábios* (1873), José de Alencar utiliza as convenções góticas para conferir à Olinda dos tempos coloniais um aspecto sombrio. O escritor nos apresenta uma cidade fantasmagórica, onde o convento do Carmo destaca-se como uma construção grandiosa, deformada pelo tempo – uma reminiscência do passado. O aspecto do edifício pouco se diferencia dos castelos medievais dos romances góticos setecentistas, como podemos notar pela sua caracterização na narrativa:

> De ordinário ia sentar-me no adro desse convento do Carmo, esqueleto de pedra, cuja ossada gigante o tempo ainda não tinha arruinado.
> (…)
> O silêncio que pesava sobre aquela solidão era apenas interrompido pelo esvoaçar dalguma ave noturna no âmbito do claustro, pelo estalido das fendas que se abriam nos muros, e pelo atrito das escoras soltas das velhas paredes (ALENCAR, 1965, p. 97).

> [os raios da lua] esbatendo-se nas pedras do átrio, enfiando pelas largas frestas, e debuxando nos claros sombras esguias, criavam mil formas incertas e vacilantes.
> Era por momentos como um vasto lençol que amortalhava as ruínas do antigo edifício; logo depois afiguravam-se vultos de carmelitas cobertos da alva estamenha, a percorrer o claustro solitário, e a murmurar as sagradas litanias. Alguma vez parecia-me ver passar diante de meus olhos uma dessas lâmias, de que a imaginação popular em outras eras povoou os templos abandonados (p. 97-8).

O antigo convento é descrito por meio de expressões que remontam à morbidez, como um "esqueleto de pedra", uma "ossada gigante" já há muito arruinada pela ação do tempo. Podemos notar, em ambos os excertos, a utilização dos elementos do sublime terrível: a vastidão e decrepitude do edifício, somada ao silêncio, à solidão e à obscuridade do local criam uma atmosfera capaz de aterrorizar tanto o leitor quanto o protagonista da narrativa. O convento do Carmo se constitui, dessa forma, como um cenário ideal para ocorrências sobrenaturais. Esta ideia ganha maior força na narrativa por meio da sugestão da aparição de fantasmas das carmelitas, que, segundo a crença popular, povoariam o local abandonado.

Essa atmosfera sombria faz com que o protagonista se imagine diante de uma aparição sobrenatural ao se deparar com um vulto em meio à escuridão do local:

> Mas os joelhos dobraram-se, e um frio de gelo correu-me pelo corpo, arrufando a pele e erriçando-me os cabelos; foi-me preciso grande esforço para dominar-me, e vencer o susto pueril que me tomara de surpresa.
> (…)
> Julguei... Nem sei o que julguei, de tantas e tão encontradas que foram as ideias que me assaltaram então. Entre outras pareceu-me ver o fantasma de um dos antigos Priores do Carmo, acabando de oficiar em pontifical, e tornando à sua cela.
> Recuei instintivamente; (…) (ALENCAR, 1965, p. 101-2).

O surgimento do misterioso vulto e a ambientação lúgubre tem efeito imediato no personagem: ele recua, aterrorizado. Sua reação serve de guia para as próprias reações dos leitores: o "frio de gelo" que percorre o corpo do protagonista, o susto que nubla temporariamente sua capacidade de raciocínio, embaralha suas ideias e o faz agir por instinto procura transmitir a impressão de que estaríamos diante de uma ameaça sobrenatural[32]. Logo em seguida, o protagonista descobre que a forma misteriosa era, em verdade, uma pessoa: o

[32]A ideia é expressa por Noël Carroll (1999, p. 49), para quem as reações dos personagens ao aspecto horrível dos monstros e à ameaça que eles representam instruiriam como os leitores deveriam reagir às monstruosidades das narrativas de horror.

marinheiro que contará a trama principal da história. Ao desfazer a possibilidade do sobrenatural, Alencar filia-se ao uso do sobrenatural explicado de Reeve e Radcliffe. O recurso parece ser caro ao escritor, pois ele utiliza a mesma técnica em *O tronco do ipê*, *Encarnação*, e em outros de seus romances. Como no Gótico radcliffeano, a atmosfera fantasmagórica e os eventos sobrenaturais fazem parte do suspense com que a narrativa procura cativar a atenção do leitor e chamar atenção para a trama principal: uma história do passado, com inegáveis tons melodramáticos. O uso desses recursos narratológicos é indicativo de que "A alma do lázaro" emprega as convenções góticas para suscitar efeitos de recepção como o medo e os seus correlatos.

Não só as construções religiosas fazem as vezes de espaços góticos. Fernando Monteiro de Barros (2014) nota a equivalência também existente entre o castelo e a casa grande dos tempos coloniais brasileiros. Como no Gótico sulista americano, em que a *plantation* serve como o principal *locus* para as narrativas que tematizam os horrores do passado escravocrata, no Brasil, a casa grande e o engenho figuram como os cenários frequentes das obras góticas. Em "Espectro" (1915), de Gustavo Barroso, *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna, e *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso, apenas para citar alguns exemplos, a decadência da antiga estrutura social dos tempos da monarquia e a violência da escravidão têm como cenários as casas senhoriais e as fazendas, onde crimes hediondos cometidos no passado continuam a exercer influência sobre a vida dos personagens.

A fazenda de Santa Luzia, do conto "A tapera" (1895), de Coelho Neto, é um bom exemplo de como as casas senhoriais transformam-se em espaços góticos. Outrora próspera, um crime ocorrido no local faz com que o proprietário de Santa Luzia, Honório Silveira, enlouqueça. A fazenda é gradativamente abandonada por seus habitantes até tornar-se deserta:

> Tudo demolido, tudo abandonado: nem uma voz nos escuros salões, nem um balido nos currais abertos. Santa Luzia era uma tapera. De humano o que encontrei foi um esqueleto dobrado no tronco; a morte em suplício. Quem seria? Quem teria castigado e esquecido em pena essa mísera vítima? Visitei as ruínas, visitei os queridos destroços. Tudo saqueado... Tudo! (NETO, 1895, p. 110-11)

A imagem de Santa Luzia desolada, arruinada e saqueada, confere ao espaço narrativo as características próprias do *locus horribilis*. O motivo que transformara a fazenda em uma tapera é enunciado logo ao início do conto: o misterioso sumiço de Leonor Silveira, esposa de Honório. Posteriormente, o dono da propriedade relata ao protagonista a sua versão dos fatos, e ficamos sabendo que Leonor fora assassinada por conta de um caso extraconjugal que tivera

com um dos escravos da fazenda. O fantasma de Leonor e o crime do passado jamais deixam de assombrar a tapera e Honório. Dessa forma, o cenário da casa grande em ruínas cria as condições necessárias para os eventos sobrenaturais que ocorrem na narrativa.

O espaço doméstico também é retratado por meio das convenções góticas. Como a casa-grande, as antigas casas de família são descritas como arruinadas e decadentes. Elas se destacam pela decoração antiquada – por vezes, exagerada –, que faz referência à religiosidade e, principalmente, ao passado dos seus antigos habitantes. Essas casas lúgubres e opressivas constituem-se como pano de fundo para os enredos que envolvem crimes e segredos familiares. É o caso do sobrado de Maria Santa em *Fronteira* (1935), obra de Cornélio Penna. O romance apresenta uma narrativa fragmentada, e uma abordagem psicológica que confere maior importância às elucubrações e às angústias dos personagens do que às ações ou aos acontecimentos narrados. No decorrer da obra, pouco é revelado sobre o protagonista: seu nome, seu sexo e suas motivações não são enunciados em nenhum momento da narrativa. Os mistérios do enredo também não são desvendados no epílogo do romance. Em contrapartida, o espaço narrativo é caracterizado de forma bastante detalhada. A casa de Maria Santa, localizada em região montanhosa no interior de Minas Gerais, pertencera à família da personagem e traz em seu interior, ainda, o estigma do passado:

> Suas salas gigantescas e toscamente construídas eram mobiliadas com raros móveis muito grandes, de pau-santo, rígidos e ásperos, e davam a impressão de que os avós de Maria, seus antigos possuidores, levavam uma vida de fantasmas, em pé diante da vida, só se sentando ou recostando, quando doentes, para morrer.
> (...)
> Tudo se conservava nos mesmos lugares, há muitos e muitos anos, e não era o amor que talvez tivesse tido aos seus mortos, ou a saudade deles, que mantinham suas lembranças perpetuamente na mesma posição.
> Isso tornava-se evidente quando Maria dizia com voz muito igual:
> – Foram de minha mãe – eram de meu avô – compraram para o casamento de meus pais – todos já morreram...
> Não se sabe por que, ninguém podia dar-lhes outra posição, e tudo se imobilizara em torno dela, prolongando, indefinidamente, as vidas indecisas, obscuras, indiferentes, que os tinham formado e arrumado, e para os quais ela era uma estrangeira distraída, que se deixara ficar entre eles (PENNA, 1958, p. 17).

A descrição confere ao sobrado um aspecto sombrio: salas gigantescas, rústicas e mobiliadas com móveis antigos, dão a impressão de um local que permanecera intocado como se estivesse paralisado no tempo. A ambientação opressiva acentua o clima de mistério da narrativa e funciona, também, como uma extensão da perversidade de seus antigos moradores. Afinal, os parentes de Maria são descritos como uma família brutal e apontados como os responsáveis pelo assassinato do noivo da personagem (Cf. PENNA, 1958, p. 62). Nestes termos, ainda que a narrativa de *Fronteira* não confirme os crimes cometidos no passado, a

atmosfera do sobrado procura dar a impressão de um local onde algo terrível acontecera, ou estaria por acontecer.

Embora outros cenários, como o sertão e a cidade, possam ser adicionados ao conjunto de *loci horribiles* do Gótico brasileiro, os três espaços narrativos para o qual chamamos atenção – as construções religiosas em ruínas, a casa grande em decadência e o ambiente doméstico opressivo – são os locais que apresentam uma relação mais óbvia com o nosso passado colonial. Sendo assim, são eles os *loci* que mais se aproximam dos cenários do Gótico setecentista, pois funcionam de forma equivalente aos castelos e às construções medievais.

No Capítulo 1, destacamos que, além dos *loci horribiles*, a temática da *virtue in distress* consolidou-se como uma forma eficaz de suscitar efeitos estéticos de recepção. Na Literatura Brasileira, a perseguição da heroína pelo vilão também foi explorada com a mesma finalidade de provocar, no leitor, angústia e terror.

Em grande parte das nossas obras encontramos exemplos de personagens femininas que se enquadram no arquétipo da heroína virtuosa do Gótico clássico. São traços distintivos dessas personagens a beleza física e as mais elevadas qualidades morais. Elas são sempre descritas como muito inocentes, delicadas, bondosas e submissas. A apresentação inicial de Narcisa em *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luísa de Azevedo e Castro, por exemplo, ressalta os atributos físicos da personagem, seus valores morais e enfatiza a sua castidade:

> A moça tornou-se bela como uma divindade. Os seus modos eram tão benévolos, quando tratava com os pobres, sua caridade tão extensa, que ganhou no povo um amor universal (CASTRO, 2008, p. 31)
>
> Seu pescoço alvo e longo como uma gaivota de nossas margens, era ornado de colares de diamantes, cujos laços lhe cobriam o alvo colo; seus cabelos pretos e lustrosos como a asa da jacutinga, eram suspensos no alto da fronte por flores de pedras de muito custo. Seu talhe fino e esbelto como o do beija-flor (...) Ah! Que era a mais bela virgem de todo o bairro! (p. 32)

A descrição da protagonista como uma divindade, benévola e virgem, segue uma caracterização comum à maioria das heroínas góticas brasileiras. A virtude própria dessas personagens encontra respaldo nas doutrinas religiosas às quais elas são filiadas, por isso, não raro a pureza e a virgindade são associadas às das santas.

Ao longo do romance, Narcisa será alvo dos maus tratos de seus irmãos tirânicos e ambiciosos. Eles obrigam-na a um casamento de conveniência com um rico militar: o Coronel Pedro Paulo. Temendo a união com este homem repugnante e de mau gênio (Cf. CASTRO, 2008, p. 34), Narcisa foge no dia de seu casamento, e esta rebeldia contra a família culminará

no assassinato da protagonista.

O desfecho trágico do romance de Ana Castro ressalta que também no Gótico brasileiro a heroína irá, na maior parte das vezes, sucumbir ao domínio dos vilões. Maurício Menon (2007, p. 107) aponta que nossos enredos de perseguição geralmente envolvem a união de uma mulher com um homem indesejável, as vãs tentativas de fuga desse destino e as crueldades perpetradas pelos vilões para alcançar seus objetivos. A afirmação corrobora a visível preferência de nossa literatura por "monstros morais" (Cf. FRANÇA, 2012). Os vilões góticos, tal como os personagens monstruosos da literatura brasileira do medo, transgridem limites culturais e constituem-se como as principais fontes de medo das narrativas.

Nas obras pertencentes ao Gótico clássico dois tipos de vilões agem como os principais algozes das inocentes heroínas góticas: os aristocratas e os religiosos. De Walpole aos romances radcliffeanos, barões, condes, monges e padres destacam-se por seus comportamentos violentos e transgressivos. Os antagonistas do Gótico brasileiro não serão muito diferentes dos setecentistas, contudo, nossos aristocratas estão ligados à fazenda e à casa senhorial: eles serão, em sua maioria, senhores de terras cuja autoridade e tirania equivalem às dos senhores feudais.

O antagonista de *Úrsula* (1859), romance de Maria Firmina dos Reis, o Comendador Fernando P..., insere-se neste tipo de vilão gótico brasileiro. Ele é dono de uma grande propriedade, a fazenda de Santa Cruz, e será responsável por uma perseguição implacável à heroína da obra – sua própria sobrinha –, a quem pretende tomar por esposa a qualquer custo. O título de comendador, como um título nobiliárquico, assegura o poder que ele exerce sobre os demais. O personagem é um tirano, e a barbaridade de seus atos irá horrorizar os personagens da narrativa, e, também, os leitores:

> E Fernando P... furioso e com ímpeto (…) apareceu às suas vítimas sinistro e ameaçador, como o anjo deve-o ser no dia supremo do julgamento.
> Feroz e hórrido sorriso arregaçava-lhe os lábios, que resfolegavam o ódio e o crime. Assim deviam sorrir-se Nero, Heliogábalo e Sila nas suas saturnais de sangue. (REIS, 1988, p. 146).

O comendador segue um perfil radcliffeano de antagonista – cruel, sádico e misógino. Ele será movido pela paixão obsessiva e incestuosa que nutre pela sobrinha. Na perseguição empreendida por Fernando à heroína, o vilão permite à narrativa de Reis uma ampla abordagem de situações de violência e assédio: ele assassina Túlio e Suzana, dois escravos de Santa Cruz, e, no desfecho do romance, assassina também o noivo da protagonista, Tancredo – o que leva Úrsula à loucura e, posteriormente, à morte.

Os crimes violentos parecem ser característicos dos nossos vilões góticos. As motivações podem ser passionais, como as do comendador Fernando, ou então, terem sua origem em causas banais. Certo é que em nossas obras as narrações expressivas dos cruéis atos destes vilões suscitam repugnância e horror no ato da leitura.

No conto "Bugio Moqueado" (1923), de Monteiro Lobato, o Coronel Teotônio, como o antagonista de *Úrsula*, também representa a barbárie e a violência dos aristocráticos senhores de terra. Ele é dono de uma fazenda em Mato Grosso: um casarão sombrio e desagradável tal como o seu proprietário (Cf. LOBATO, 2009, p. 46). A breve descrição deste vilão é particularmente interessante, pois, como nos vilões setecentistas, os traços de sua aparência física transmitem aos demais personagens da narrativa uma sensação de insegurança e medo: "(...) palavra de honra! Não me recordo de ter esbarrado nunca tipo mais impressionante. Barbudo, olhinhos de cobra muito duros e vivos, testa entiotada de rugas, ar de carrasco... Pensei comigo: dez mortes no mínimo" (LOBATO, 2009, p. 46).

O coronel é descrito com características animalescas, possui olhos de cobra, e é comparado a uma fera e ao diabo (Cf. LOBATO, 2009, p. 46). O caráter maligno desse personagem torna-se mais evidente se comparado à descrição de sua esposa "uma senhora muito alva, que parecia uma santa" (p. 50). A mulher será a principal vítima das crueldades do coronel: a narrativa sugere que o coronel obriga a esposa a um ato de canibalismo do qual ela não é salva nem pelos demais empregados da fazenda, nem pelo próprio personagem que narra a história:

> Como a morta viva permanecesse imóvel, o urutu repetiu o convite em voz baixa, num tom cortante de ferocidade glacial.
> – 'Sirva-se, faça o favor!'
> E fisgando ele mesmo a nojenta coisa, colocou-a gentilmente no prato da mulher.
> Novas tremuras agitaram a mártir. Seu rosto macilento contorceu-se em esgares e repuxos nervoso, como se o tocasse a corrente elétrica. Ergueu a cabeça, dilatou para mim as pupilas vítreas e ficou assim uns instantes, como à espera dum milagre impossível. E naqueles olhos de desvario li o mais pungente grito de socorro que jamais a aflição humana calou... (LOBATO, 2009, p. 48)

O horror produzido pelo conto de Lobato provém do ato torpe ao qual o coronel sujeita a esposa. No excerto, o narrador desconhece a procedência da "nojenta coisa" que o vilão serve à esposa, porém, os tremores e as contorções que perpassam o corpo da "mártir" não deixam dúvidas de que o conteúdo do prato é digno de repugnância. Novamente, as reações dos personagens guiam as respostas emocionais do leitor: somos induzidos, junto ao narrador, a nos horrorizar com o tormento ao qual a mulher do coronel teria sido condenada.

Os exemplos citados comprovam que a nossa vertente do Gótico buscou suscitar os efeitos do medo e os seus correlatos por meio da temática da *virtue in distress*. Também em

nossa literatura, o sofrimento de jovens heroínas e a crueldade dos vilões tornaram-se os principais conteúdos dos romances de autoria feminina. Veremos adiante que a aproximação da Literatura Brasileira com o Gótico setecentista permitiu que as nossas escritoras oferecessem sua contribuição à vertente feminina do Gótico literário.

3.2 **Gótico e escrita feminina na Literatura Brasileira**

Zahidé Muzart (Cf. 2008a, p. 299) mostra-se surpresa ao notar que, tal como ocorrera na Inglaterra do século XVIII, o Gótico foi uma poética que atraiu sobremaneira as escritoras do Brasil oitocentista. A literatura feminina vivia seus momentos iniciais em nosso país, e sua produção ficcional dialogou diretamente com as convenções do Gótico clássico – em especial com a sua linhagem feminina. Afinal, muitas escritoras desta tradição, como Fanny Burney, Sophia Lee, além de Radcliffe, Roche e Helme, circularam amplamente no Brasil e trouxeram para a nossa literatura a junção entre terror e sentimentalismo (Cf. MEYER, 2001, p. 49).

Não é difícil imaginar, portanto, que nossa ficção tenha assimilado as características do Gótico feminino e que elas tenham oferecido recursos para que nossas escritoras abordassem problemas relativos à condição feminina no Brasil. Maria Firmina dos Reis, Ana Luísa de Azevedo e Castro, Emília Freitas e Júlia Lopes de Almeida são apenas alguns dos nomes de romancistas brasileiras que apresentam, em suas principais obras, uma fórmula bastante semelhante aos enredos de perseguição e opressão típicos da tradição feminina do Gótico. Em suas narrativas, o ambiente doméstico aparece como o *locus* mais frequente, e os horrores do âmbito familiar figuram como principal temática. O retorno fantasmagórico do passado revela uma série de transgressões perpetradas contra as personagens femininas por figuras patriarcais: pais, padrastos, irmãos e tios – homens que deveriam exercer a função de páter-famílias – utilizam o poder e a autoridade que possuem para abusar das heroínas. Assim, entre os assuntos mais frequentemente abordados em nossa literatura gótica de autoria feminina, destacam-se o inconformismo em relação à opressão gerada por uma estrutura familiar e social regida por leis patriarcais. Tal como no Gótico inglês, nossas escritoras retrataram, com os tons lúgubres da poética gótica, os problemas enfrentados pelas mulheres.

Nossa vertente do Gótico feminino foi vítima, porém, da veemente negligência com que a historiografia tratou as obras de autoria feminina no Brasil: nossos principais manuais literários pouco referenciam as escritoras brasileiras, principalmente as escritoras do período

oitocentista. A ficção feminina foi relegada do nosso cânone e da nossa história literária.

O fato é observado por Lúcia Miguel Pereira, ao estudar a produção ficcional brasileira do período de 1870 a 1920: "[e]mbora tivesse, ainda no século dezoito, tido em Margarida da Orta e Silva uma precursora, a ficção não conta entre nós, no período aqui estudado, muitas mulheres" (PEREIRA, 1988, p. 259). O levantamento feito por Pereira revela o nome de apenas doze escritoras. Dentre estas, um número ainda menor representa as mulheres cujas obras resistiram ao tempo e conseguiram chegar até nós. Diante desses dados, a historiógrafa alerta para a dificuldade em se estabelecer uma tradição feminina da Literatura Brasileira:

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

Em comparação ao contexto literário da Inglaterra do século XVIII, a recepção crítica legada às escritoras brasileiras parece ter sido ainda mais hostil. Se, no Gótico inglês, as romancistas conseguiram o status de escritoras profissionais, no Brasil não houve um incentivo à produção literária feminina. O silêncio tácito dos críticos contemporâneos de nossas escritoras, apontado por Lúcia Miguel Pereira, caracteriza um meio literário avesso à produção ficcional feminina. Um dos motivos para a dificuldade de se estabelecer uma tradição feminina na Literatura Brasileira provém justamente desse descaso com que nossas escritoras foram tratadas e das dificuldades enfrentadas por elas na tentativa de ingressar em um mercado literário entendido, até então, como um ofício exclusivamente masculino.

Vejamos o exemplo de Maria Firmina dos Reis. Em 1859, a escritora maranhense publicou *Úrsula*, obra com forte teor melodramático e orientado por uma sombria visão de mundo gótica – as transgressões sociais se sobressaem aos sentimentos virtuosos e edificantes. Apesar de poder ser considerado o primeiro romance brasileiro de autoria feminina, e, também, nosso primeiro romance abolicionista (Cf. LOBO, 2006, p. 193), Reis apresenta-o como detentor de pouco valor literário justamente porque escrito por uma mulher:

> Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume. Não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem, com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo (REIS, 1988, p. 19).

O prefácio de *Úrsula* cumpre com as formalidades comuns a um iniciante do meio literário: o tom humilde com que apresenta seu livro pode ser encontrado, também, nas obras de outros escritores da época. Na literatura de autoria feminina, os apelos e desculpas típicos desse tipo de discurso introdutório procuram ressaltar a posição desvantajosa das escritoras em um meio literário dominado por homens ilustres. Além disso, as escritoras utilizaram os para-textos, como um espaço para justificar o rompimento com os padrões de comportamento da mulher (Cf. DUARTE, 2003, p. 12). Por este mesmo motivo, *Úrsula* fora publicado por "Uma Maranhense", pseudônimo que inicialmente preservou o anonimato de Reis e deu a ela a proteção necessária para publicar um romance francamente abolicionista.

Encontramos as mesmas formalidades em *D. Narcisa de Villar*, romance publicado também em 1859, por Ana Luísa de Azevedo e Castro sob o pseudônimo "Indígena do Ipiranga". O enredo desta obra – como o de *Úrsula* – apresenta temas polêmicos: a opressão da mulher pela família, o casamento como negócio, o incesto, além de uma evidente denúncia à misoginia e ao racismo contra os índios. No prefácio, Ana Castro solicita aos seus leitores que recebam *D. Narcisa* com benevolência – e não com desprezo:

> (…) dando publicidade a um de meus escritos, vencendo, enfim, a extrema timidez de o fazer conhecido do público, vou rogar a benevolência daqueles que me lerem como um discípulo que se quer instruir. Será essa vaidade, tão mal cabida em algumas de meu sexo que, compondo alguma coisa, julgam-se poetisas consumadas, eu tanto mais ganharia com o juízo sensato de pessoas de critério, quanto o desprezo com que olhassem para as minhas pobres linhas ser-me-ia prejudicial.
> Assim, pois, é com a maior humildade que me apresento a vós, benévolo leitor, rogando-vos animeis com o vosso acolhimento a primeira produção de meu espírito. Se realizardes as minhas esperanças, fareis desenvolver o meu talento, que se aniquilará até a última centelha com o vosso desapreço (CASTRO, 2008, p. 21).

Para ratificar seu pedido, Castro cita os exemplos de Madame Staël e de outras escritoras francesas, cujas obras fora recepcionadas de modo justo pelo público e pela crítica (Cf. CASTRO, 2008, p. 21). Nosso meio literário não se mostrou favorável, contudo, à Ana Castro: embora *D. Narcisa* tenha conseguido alguma visibilidade entre os leitores, ele foi o único romance publicado pela escritora (Cf. MUZART, 2008b, p. 21).

Entre as escritoras oitocentistas, Emília Freitas foi quem fugiu à regra e transformou as convencionais justificativas e os pedidos de desculpas em uma crítica incisiva à receptividade legada às obras de autoria feminina. No prefácio de "Canções do lar" (1891), ela não se dirige aos seus leitores, mas "aos censores", e não pede a indulgência dos críticos, mas sim que deem à obra o devido respeito. Como defende Constância Duarte (2003, p. 13-4), Freitas demonstra uma inegável preocupação com a censura implícita à escrita feminina. Sua

principal obra, o romance *A Rainha do Ignoto* (1899), é dedicada aos escritores brasileiros, de quem Freitas diz não temer a crítica sincera: "[d]e ouvidos cerrados, seguirei dessassombrada no dificultoso caminho da Literatura Pátria" (FREITAS, 2003, p. 30).

O romance de Freitas se diferencia sensivelmente dos demais romances de autoria feminina da época. Não são as perseguições do vilão à personagem feminina nem as situações melodramáticas que impulsionam a trama, e sim a apresentação de uma utópica sociedade matriarcal, onde as mulheres, lideradas por Diana, a Rainha do Ignoto, exercem livremente as funções sociais, combatem a injustiça e protegem os oprimidos. Emília Freitas utiliza-se da maquinaria gótica para conferir um aspecto sobrenatural à líder dessa sociedade – que age de forma quase fantasmagórica ao longo de toda a narrativa –, e, também, de elementos fantásticos e mitológicos, que aproximam o reino do Ignoto ao mundo dos romances medievais e das lendas arthurianas. Ao utilizar essas características, o romance filia-se não à tradição realista da literatura, mas à ficção gótica e à fantástica.

Apontamos as diferenças que podem ser notadas entre as três escritoras oitocentistas. Porém, suas respectivas obra compartilham, além do fato de terem sido omitidas da nossa história literária, inegáveis semelhanças entre si: a tendência a tematizar conteúdos polêmicos, tabus e os mais diversos tipos de transgressão; a crítica à opressão feminina e ao domínio dos valores patriarcais, e, sobretudo, a utilização da poética gótica para arquitetar narrativas que suscitam terror, horror e medo como efeitos estéticos de recepção.

Apesar da resistência da crítica literária, a presença constante de mulheres que escreveram folhetins e contribuíram em periódicos ao longo do XIX e início do XX comprova a persistência das escritoras brasileiras em ingressar no meio literário. No final do século, a literatura feminina terá, em Júlia Lopes de Almeida, uma das suas importantes figuras. Por meio de sua obra, mais especificamente da antologia de contos *Ânsia eterna* (1903), a vertente do Gótico feminino encontrou uma crítica favorável à recepção de narrativas que abordavam os horrores relativos ao universo feminino.

3.3 **O Gótico feminino de Júlia Lopes de Almeida**

A escritora carioca Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) foi uma figura de destaque social, profundamente envolvida com o meio literário de sua época. A opinião do jornalista e também escritor João do Rio, em *O momento literário* (1907), não deixa dúvidas a respeito da

importância que Almeida possuía ao sugerir que "[h]á muita gente que considera D. Júlia o primeiro romancista brasileiro" (RIO, 1994, p. 33). O cônjuge da escritora, o poeta português Filinto de Almeida, não desmente a proposição, e acrescenta: "Não era eu quem devia estar na Academia, era ela" (p. 33).

José Veríssimo também está entre aqueles que teceram elogios à Júlia de Almeida. O comentário do crítico a respeito da obra de Almeida é notório: ele defende que ela alcançara definitivamente uma posição de sucesso entre os romancistas nacionais com a publicação de *A Falência*, em 1901. Posteriormente, Veríssimo corrobora com essa afirmação ao comentar que "depois da morte de Taunay, de Machado de Assis, e de Aluísio Azevedo, o romance no Brasil conta apenas dois outros autores de obra considerável e de nomeada nacional – D. Júlia Lopes de Almeida e o Dr. Coelho Neto" (VERÍSSIMO, 1936, p. 15).

Se considerarmos a extensão da obra de Júlia de Almeida não é difícil compreender a opinião expressa por Rio e por Veríssimo. Ela publicou, ao longo de quarenta anos, romances, livros de contos, crônicas, peças de teatro, obras infantis, e participou ativamente em diversos periódicos. Lúcia Miguel Pereira deixa claro que Almeida era considerada

> a maior figura entre as mulheres escritoras de sua época, não só pela extensão da obra, pela continuidade do esforço, pela longa vida literária (…) como pelo êxito que conseguiu com os críticos e com o público: todos os seus livros foram elogiados e reeditados, vários traduzidos, sendo que se consumiu em três meses a primeira tiragem da *Família Medeiros* (PEREIRA, 1988, p. 260).

Diferente de suas antecessoras, Júlia de Almeida lidou mais frequentemente com uma recepção favorável do que com as críticas negativas. Um dos motivos para a recepção amistosa às suas obras é, certamente, o conteúdo por elas abordado. Em seus romances há, como na produção literária feminina anterior, o discurso abolicionista e a denúncia às condições femininas, no entanto, Júlia de Almeida não ingressou no meio literário com obras que tematizavam abertamente assuntos polêmicos. Em verdade, uma parte de seus livros apresentava temas considerados, à época, como tipicamente femininos: vida doméstica, jardinagem, educação infantil, entre outros. A abordagem educativa, voltada para a instrução das mulheres na sociedade, certamente contribuiu para a sua aceitação pela crítica.

O ambiente doméstico e as cenas da vida familiar destacaram-se como suas principais temáticas. Veríssimo elogiou-a por retratar "a vida brasileira tal qual ela é" (VERÍSSIMO, 1905, p. 144), e chamou atenção para a habilidade com que escrevia suas obras de forma verossimilhante (Cf. VERÍSSIMO, 1905, p. 145). Da mesmo forma, Lúcia Miguel Pereira (Cf. PEREIRA, 1988) defende que a qualidade das obras de Almeida residiria na simplicidade

com que ela escreveu, na naturalidade do diálogo de suas narrativas, na verdade do ambiente e nas situações convencionais de seus romances.

De fato, a maior parte da obra da escritora carioca versa sobre temas domésticos. E é por esse viés que a obra de Júlia Lopes de Almeida se relaciona com o Gótico feminino. Em *Ânsia eterna*, a escritora utiliza-se da poética gótica para descrever espaços narrativos, situações aterrorizantes e, principalmente, representar ansiedades relativas ao universo feminino. Narrativas como "O caso de Ruth", "As rosas", "Os porcos" e "Sob as estrelas"[33], retratam problemas surgidos das relações familiares e do convívio doméstico, em que as protagonistas são vítimas de violência física e sexual. A seguir, analisaremos tais contos de modo a ressaltar as características do Gótico feminino presentes na obra da escritora.

3.3.1 "O caso de Ruth"

Dos contos de *Ânsia eterna*, "O caso de Ruth" é aquele em que as convenções do Gótico clássico aparecem de forma mais evidente. A narrativa tem início com o pedido de casamento feito por Eduardo Jordão à protagonista que dá nome à obra: Ruth, uma moça de 23 anos, recatada, bem instruída, que "se destacava na penumbra da sala como um lírio alvíssimo irrompido d'entre os florões grosseiros da alcatifa" (ALMEIDA, 1903, p. 9). A avó de Ruth, a baronesa Montenegro, é quem traça o perfil da neta ao noivo, ressaltando a pureza da moça dentre as suas outras inúmeras qualidades:

> – Não se admire daquela frieza. Olhe: eu sei que Ruth o ama, não porque ela o dissesse – esta menina é de um recato e de um melindre de envergonhar a própria sensitiva – mas porque toda ela se altera quando ouve o seu nome.
> (…)
> Além disso, Ruth está com vinte e três anos: parece-me ser já tempo de se casar. Há de ser uma excelente esposa: é bondosa, regularmente instruída, nada temos poupado com a sua educação: e se não aparece e brilha muito na sociedade é pelo seu excesso de pudor. Eu às vezes cismo que esta minha neta é pura demais para viver na terra (ALMEIDA, 1903, p. 9-10).

A baronesa não deixa dúvidas a respeito das virtudes da protagonista. Ela confessa, em seguida, que criara muitas netas, primas de Ruth, mas não havia outra que se igualasse à ela, nenhuma possuía espírito mais virginal que a futura noiva de Eduardo Jordão. Apenas o recato

[33]Apesar de possuírem indiscutíveis influxos góticos, os contos "Perfil de preta" e "A nevrose da cor" não serão analisados, por possuírem características que apontam para outros desdobramentos do Gótico feminino que não serão contemplados neste trabalho.

excessivo e a melancolia de Ruth poderiam ser considerados defeitos de caráter. Posteriormente, ficamos sabendo que a personagem tornara-se sombria após a morte do padrasto, mas seu comportamento reservado e triste é encarado, pelos demais parentes, como uma espécie de voto de castidade feito pela jovem.

A sensibilidade e a melancolia de Ruth não são características estranhas às personagens do Gótico feminino. Elas compõem a personalidade de outras heroínas dessa tradição do Gótico, entre elas Emily St. Aubert, Desirée e também a protagonista de "O papel de parede amarelo", sobre as quais falamos anteriormente. Essa suscetibilidade emocional tem origem nas experiências traumáticas enfrentadas pelas personagens no decorrer do enredo – com Ruth não será diferente.

Assim que a baronesa Montenegro deixa os noivos sozinhos, a personagem revela a Eduardo o contrário do que a avó lhe fizera acreditar:

> – Minha avó mentiu-lhe.
> (…)
> – Eu não sou pura! Amo-o muito para o enganar. Eu não sou pura!
> (…)
> – Foi há oito anos, aqui nesta mesma sala... Meu padrasto era um homem bonito, forte; eu uma criança inocente... Dominava-me; a sua vontade era logo a minha. Ninguém sabe! oh! não fale! Não fale, pelo amor de Deus! Escute, escute só; é segredo para toda a gente... No fim de quatro meses de uma vida de luxúria infernal, ele morreu, e foi ainda aqui, nesta sala, entre as duas janelas, que eu o vi morto, estendido na eça. Que libertação, que alegria que foi aquela morte para a minha alma de menina ultrajada! Ele estava no mesmo lugar em que me dera os seus primeiros beijos e os seus infames abraços; ali! ali! oh, o danado! mais do que nunca lhe quero mal agora! (ALMEIDA, 103, p. 15-16).

É a partir dessa confissão que o enredo do conto vai se desenvolver. A descrição inicial da protagonista, feita pela baronesa, insiste em demarcar o caráter virtuoso de Ruth. Logo em seguida, porém, os leitores são induzidos a se horrorizar com a revelação do estupro sofrido pela personagem. "O caso de Ruth" explora essa situação – que se enquadra na temática da *virtue in distress* – sob o ponto de vista feminino, isto é, não há uma estetização do sofrimento feminino, pelo contrário, o horror provocado pela obra é proveniente da revelação do que ocorrera à protagonista. Ruth, tal como outras personagens do Gótico feminino, fora vítima de uma ação transgressora do vilão da narrativa, sem que nada tenha feito para merecer tal fado. Na dicotomia que rege as personagens femininas, ela tornou-se, invariavelmente, uma mulher decaída, apesar de vítima de uma ação transgressora do vilão da narrativa. Assim, para Eduardo Jordão, a noiva, antes pura e casta, transfigura-se após a revelação de seu passado – "É uma mulher desonrada. A pudica açucena de envergonhar sensitivas é uma mulher desonrada" (ALMEIDA, 1903, p. 18).

Ao abordar transgressões e tabus em sua narrativa, a temática do conto de Almeida mostra-se consoante à visão de mundo gótica. “O caso de Ruth” explora o estupro e a pedofilia cometidos pelo Barão, padrasto da protagonista, e as consequências deste crime pretérito no presente. Nesse sentido, mesmo já morto, o padrasto de Ruth se configura como o antagonista da narrativa. Ele não destoa dos tirânicos aristocratas que fazem o papel de vilões das obras góticas. Como o Conde Morano, de Ann Radcliffe, ou mesmo o Conde Drácula, de Bram Stoker, assim como tantos outros personagens da linhagem de vilões do Gótico brasileiro, o padrasto de Ruth é caracterizado por um título aristocrático, símbolo de uma classe decadente, remanescente de uma nobreza associada ao passado, ao abuso de poder e à tirania. O barão é descrito como um saudosista dos tempos imperiais: “[à] proporção que se ia afastando dos seus dias de moço, mais aferrado se fazia aos gostos e às modas de seu tempo” (ALMEIDA, 1903, p. 13). Essa ligação extrema ao passado reflete-se também na casa, cuja descrição revela aspectos da personalidade do antagonista, ao mesmo tempo em que caracteriza o local como um *locus horribilis*:

> Tudo ali era sombrio, monótono e saudoso. Cadeiras pesadas, de moldes coloniais, largas de assento, pregueadas no couro lavrado de coroas e brasões fidalgos, uniam as costas às paredes, de onde um ou outro quadro sacro pendia desguarnecido e tristonho.
> Assim o quisera ele, que até mesmo na hora suprema rejeitara um belo crucifixo que lhe oferecia o padre, voltando os olhos para um outro crucifixo mais tosco, erguido sobre a cômoda, e que pertencera a D. Pedro I.
> Para ele, naquela cruz não estava só o Cristo; estava, de envolta pelo respeito com os monarcas distintos, a lembrança dos seus folguedos de moço (ALMEIDA, 1903, p. 13).

A casa é descrita como um ambiente gótico, com um ar sombrio e retrógrado. Os adjetivos utilizados por Almeida na descrição do cenário caracterizam-no como um local soturno, e evidenciam a sua relação com o passado. Ambos os elementos se destacam por meio da mobília e da decoração – as cadeiras pesadas, os móveis coloniais e os brasões fidalgos, atendem ao gosto aristocrático do Barão, e evocam os tempos da monarquia brasileira, compondo um cenário cuja atmosfera é densa e nostálgica.

A caracterização desse ambiente pesado e lúgubre tem seu melhor exemplo na sala onde Ruth fora violentada, que é descrita como melancólica e, de certa forma, repulsiva: é um local de “fisionomia casta e grave” (ALMEIDA, 1903, p. 13), motivo pelo qual os demais moradores a evitavam, e somente Ruth “nas horas de inexplicável tristeza, se encerrava ali, em companhia da Madona da Cadeira e da Virgem de S. Sisto” (p. 14). A descrição da sala como um local repulsivo parece dar indícios de que nela ocorrera um crime hediondo. Ademais, o aparato religioso que serve de decoração ao aposento evoca um subtexto sagrado:

a decoração católica escolhida justamente pelo Barão – o crucifixo, as figuras de virgens santas –, funcionam de modo a ressaltar a hipocrisia religiosa do personagem vilanesco. O recurso é caro à ficção gótica, que tem no anticlericalismo um de seus temas mais recorrentes – como ocorre em duas obras centrais do gênero, *O Monge*, de Matthew Lewis, e *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Maturin. No Gótico feminino, os títulos religiosos não são, de forma alguma, garantia de segurança à personagem, como comprovam o padre Schedoni e o padre Nicola di Zampari, vilões de *O Italiano*. Eles nada possuem de benévolos, são violentos e ambiciosos, tramam contra a vida dos demais personagens da narrativa e ameaçam as personagens femininas – sempre acobertados pela posição e status conferidos pela instituição religiosa a qual pertencem. Do mesmo modo, a suposta religiosidade do Barão não indica bondade e fé, mas dissimula as faltas e as transgressões de caráter do antagonista.

Já há muitos anos falecido, é por meio da decoração sombria e nostálgica da casa, e, principalmente, da memória de seu crime, que o padrasto de Ruth ganha presença na narrativa e passa a assombrar os personagens do conto: a temática do retorno aterrorizante do passado sobre o presente irá agir tanto sobre Eduardo Jordão quanto sobre a própria protagonista da história. Para Eduardo, a revelação de Ruth transforma o Barão em uma figura fantasmagórica, impossível de se combater: "O outro está morto há oito anos... Ninguém sabe, só ela e eu... Está morto, mas vejo-o diante de mim; sinto-o no meu peito, sobre os meus ombros, debaixo de meus pés, nele tropeço, com ele me abraço em uma luta que não venço nunca!" (ALMEIDA, 1903, p. 16-17).

Para Ruth, a impossibilidade de reverter sua situação de "mulher decaída" torna o casamento planejado uma ideia inconcebível, repugnante, inaceitável. Incapaz de se livrar de sua antiga mácula, mesmo tendo o perdão do noivo, a protagonista imagina os dissabores que a aguardariam na condição de esposa:

> Entraria no lar como uma ovelha abatida.
> (…)
> Ele prometia esquecer! mas no futuro quando se enlaçassem, não evocariam ambos a lembrança do outro? Talvez que, então, Eduardo a repelisse, a deixasse isolada no seu leito de núpcias, e fugindo para a noite livre fosse chorar lá fora o sonho da sua mocidade... Sim, a sua noite de núpcias seria uma noite de inferno! Se ele fosse generoso ela adivinharia através da doçura do seu beijo os ressaibos da lembrança do primeiro amante; e quanto maior fosse a paixão, maior seria a raiva e o ciúme. (ALMEIDA, 1903, p. 19-20)

A lembrança do crime do qual fora vítima assombraria Ruth mesmo em sua noite de núpcias. Longe de ser uma união feliz com o homem que amava, o matrimônio seria "uma ideia humilhante" (ALMEIDA, 1903, p. 20) que ela se recusa a aceitar, pois não traria de

volta sua virtude, nem seria capaz de livrá-la dos horrores dos quais ela fora vítima. A única solução encontrada pela personagem é o suicídio, que a pouparia de um futuro infeliz. Ao final do conto, Ruth é encontrada já sem vida na própria cama, fato que surpreende a todos os seus parentes. E o velório, que ocorre na mesma sala sombria em que ocorrera o estupro, encerra a narrativa com um toque sobrenatural:

> Entravam já para o enterro e foi só então que uma voz disse alto, saindo da penumbra daquela sala antiga:
> – Vai ficar com o padrasto, no mesmo jazigo...
> Eduardo fixou a morta com doloroso espanto.
> (...)
> – Que! seria ainda para o outro aquele corpo angélico, tão castamente emoldurado nas roupas de noivado? Seria ainda para o outro aquela mocidade, aquela criatura divina, que deveria ser sua?!
> E a mesma voz repetiu:
> – Vai ficar com o padrasto...
> Com o padrasto, noites e dias... fechados... unidos... sós! Fora para isso que ela se matara, para ir ter com o outro! Aquele outro de quem via o esqueleto torcendo-se na cova, de braços estendidos para a reconquista de sua amante!
> Alucinado, ciumento, Eduardo arrancou então num delírio o véu e as flores de Ruth, e inclinando um tocheiro pegou fogo o pano da eça.
> E a todos que acudiram nesse instante pareceu que viam sorrir a morta em um êxtase, como se fora aquilo que ela desejasse... (ALMEIDA, 1903, p. 20-21)

A voz desconhecida e misteriosa é o estopim para a cena de ciúme protagonizada por Eduardo Jordão. A presença fantasmagórica do vilão se interpõe entre o casal até o momento final, levando Eduardo Jordão à destruir o corpo de Ruth, visando assim libertar, ao menos na morte, a protagonista da influência nefasta do Barão.

O tom sobrenatural deste desfecho mostra-se de acordo com o uso que a escrita feminina fez deste importante elemento da literatura gótica. Como vimos, as duas linhagens do Gótico tratam o sobrenatural de forma diferente – enquanto na vertente masculina há um maior interesse em não explicar racionalmente as assombrações e fantasmas que povoam a narrativa, na vertente feminina, mais comedida, a tendência é conferir explicações racionais aos mesmos.

Vimos, no conto de Júlia de Almeida, que o aspecto fantasmagórico é apenas sugerido em determinadas passagens, mas tal insinuação ganha força no epílogo do conto. Tal fato confere à história maior poder de impressionar seu leitor. Ao final de “O caso de Ruth”, não temos certeza da procedência da voz que se manifesta no velório, nem da veracidade das impressões de Eduardo Jordão em seu momento de loucura. Sabemos, apenas, que o suicídio de Ruth e o incêndio em seu velório libertam, ainda que simbolicamente, a protagonista do sofrimento de que fora vítima em vida.

3.3.2 “As rosas”

Em “O caso de Ruth”, o padrasto da protagonista é o responsável pelo ato transgressor que leva a personagem ao suicídio. No conto “As rosas” também teremos uma figura paterna como vilão da narrativa. Seus atos irão corromper a sua condição de páter-famílias e demonstrar que, muitas vezes, a extensão de sua autoridade pode ter consequências desastrosas para os seus familiares.

A história é narrada por uma senhora, dona de uma propriedade cujo jardim possuía um magnífico roseiral. O antagonista é seu jardineiro, um sujeito “calado, metido consigo”, cujos modos se assemelhavam aos de um “animal bravio” (ALMEIDA, 1940, p. 261). A descrição inicial do personagem cria suspense em relação ao seu caráter:

> (…) era um homem de feio aspecto, todo coberto de pelos eriçados, vermelhaço de pele e de olhar desconfiado e sombrio.
> Toda a gente me dizia:
> – Olha que aquele sujeito compromete a tua casa! Põe-no fora!... (ALMEIDA, 1940, p. 261).

Apesar das dúvidas a respeito da verdadeira índole do jardineiro, a senhora da casa não despede o empregado. Na opinião da personagem, ele cuidava bem das flores, e, além disso, o “pobre homem” não teria aqueles modos por culpa própria (ALMEIDA, 1940, p. 261).

Em um dia de setembro, a dona da casa desce ao seu jardim, que está repleto de botões de rosas. Encantada, ela ordena, em tom imperativo, incomum à sua personalidade, que o jardineiro não colha nenhuma das flores, pois ela mesma gostaria de fazê-lo. A ordem não é seguida. Ao acordar na manhã seguinte a dona de casa encontra o roseiral devastado, sem uma única flor. Furiosa, ela grita pelo empregado, que vem ao seu encontro conforme descrito no trecho abaixo:

> E ele veio, como por encanto, num momento, mas com tal jeito e tão desmudadas feições, que tive medo.
> Os olhos, de vermelho, eram só sangue; a barba áspera, longa e ruiva, estava revolvida como por um vento de loucura, e nos grossos braços tisnados tinha sinais fundos de unhadas... (ALMEIDA, 1940, p. 263)

O aspecto ameaçador do jardineiro deixa claro que, apesar da posição hierarquicamente superior que ocupa dentro da propriedade, a dona da casa ainda assim está

sujeita a algum ato vil de seu próprio empregado. Mesmo aterrorizada, ela questiona-o sobre que fim teria sido dado às suas rosas – o jardineiro responde que estariam no quarto dele. Ela segue o empregado até o local por ele indicado, "espantadíssima", mas, ainda assim, "cheia de raiva e curiosa ao mesmo tempo" (ALMEIDA, 1940, p. 263).

A curiosidade é frequentemente utilizada como uma espécie de fio condutor nos enredos do Gótico feminino. Retratada como uma característica natural das mulheres, ela é sempre punida, de modo a servir como uma instrução moral às personagens e, por conseguinte, aos leitores. Nas palavras de Anne Williams (1995, p. 42), "no mundo real, a mulher curiosa deve aprender, tal como a mulher ficcional de um tipo muito específico de narrativa, a sua terrível lição"[34]. A salvação da heroína depende de seu sucesso em conseguir diferenciar, pela própria experiência, o que é bom e o que é maligno (Cf. WILLIAMS, 1995, p. 167). Na grande maioria dos casos, o elemento ambíguo será o personagem masculino, o homem transgressor, cujo comportamento dúbio perfaz uma constante ameaça à protagonista feminina – tal qual ocorre em "As rosas".

Ao perceber o perigo da situação, e temendo o mal que porventura o jardineiro pudesse lhe infligir, a dona da casa se recusa a entrar no local indicado pelo empregado. O jardineiro, porém, abrindo a porta, revela à sua senhora o destino que levaram as rosas:

> Encostei-me ao umbral para não cair. No meio do quarto, sob uma avalanche de rosas, entrevi o corpo de uma mulher.
> – Era minha filha, – disse o jardineiro, entre soluços que mais se assemelhavam a uivos que a dor humana; – um dia abandonou-me, correu por esse mundo... esta noite, veio bater ao portão muito chorosa, que o amante lhe batera... Ouviu bem, senhora?! Quis fazê-la jurar que desprezaria esse bandido, para viver só no meu carinho.... (ALMEIDA, 1940, p. 264).

O jardineiro havia prometido cuidar da filha com a condição de que ela abandonasse o amante violento. A proposta é rejeitada: a personagem decide continuar com o marido, apesar da violência com que ele lhe tratara. À rejeição se sucede o filicídio, cujo relato, com um sutil teor incestuoso, encerra a narrativa:

> Sabe o que me respondeu, a tudo?! Que amava ainda o outro!
> Cego de raiva, matei-a! ah! Matei-a e não me arrependo. Antes morta por um pai honrado do que batida por um cão qualquer... Depois de morta... achei-a linda, linda! mas coitadinha! vinha miserável, quase nua... tive pena, e, para fazê-la parecer bem a Nossa Senhora, vesti-a de rosas!... (ALMEIDA, 1940, p. 264)

"As rosas" aborda duas situações de abuso contra a mulher no decorrer de seu enredo.

[34]O texto em língua estrangeira é: "But in the flesh, as a literal woman, in a specific narrative, the curious female must learn her terrible lesson".

A primeira é construída por meio do suspense existente na relação entre a senhora da casa e seu malquisto jardineiro; a segunda é o assassinato cometido pelo empregado. Ambas as situações posicionam a figura da mulher como sujeitas à violência física e psicológica de personagens masculinos dominadores. Este domínio é exercido por meio da violência: sejam empregados, pais ou maridos, eles fazem valer suas vontades por meio da força. Afinal, a filha do jardineiro não só foi alvo do crime pelo pai, mas, antes, fora vítima da violência conjugal cometida pelo amante.

Como o desfecho do conto é o próprio relato do filicídio, a narrativa não apresenta a reação da personagem principal, nem revela o que poderia acontecer à dona da propriedade após tomar conhecimento do crime cometido em sua casa. O final abrupto confere ainda ao leitor a possibilidade de imaginar o perigo ao qual a dona da propriedade está exposta ante o violento e criminoso empregado.

3.3.3 "Os porcos"

Neste conto, Júlia Lopes de Almeida deixa o espaço doméstico urbano e se desloca para o ambiente rural. Os conflitos do convívio familiar serão, ainda, a temática retratada na obra, contudo, "Os porcos" explora a crueldade e a brutalidade comumente associadas aos homens do campo. Afinal, como aponta Yi-Fu Tuan (2005, p. 221):

> A população do campo vive perto da violência. A fazenda é frequentemente um lugar para matar. Embora seja um excesso de sentimento lamentar o destino da vegetação, aí ainda permanece o abate de animais, uma experiência corriqueira do fazendeiro, para a qual as pessoas da cidade podem virar o rosto com desagrado. Qualquer um gostaria de saber se anos de sofrimento combinados com essa necessidade de matar embotam a sensibilidade dos seres em relação ao próprio sofrimento, ao de outros seres humanos e dos animais.

Júlia de Almeida parece coadunar com esta ideia. O suposto embotamento da sensibilidade no ambiente rural será direcionado, nesta narrativa, ao sofrimento da personagem feminina. Ao contar, em entrevista a João do Rio, que a inspiração para a história fora retirada de um caso real a escritora revela-se indignada, principalmente, pela forma como ela fora-lhe contada:

> (…) Sempre perguntava a mim mesmo: onde foi buscar D. Júlia um tipo de tão

> penetrante realidade?
> – Onde? Mas é uma história inventada.
> – Não é um livro *à clef*?
> – Não, não é, não há trabalho meu, com exceção dos "Porcos" e de *A Família Medeiros*, que não seja pura imaginação. O caso dos "Porcos" eu ouvi contar numa fazenda, quando ainda era solteira. Os homens do mato são em geral maus. A narração era feita com indiferença, como se fosse um fato comum. Horrorizou-me (ALMEIDA apud RIO, 1994, p. 31-32).

A própria Júlia de Almeida atesta o potencial da história em suscitar os efeitos de horror. O mesmo potencial será mantido na ficção, com uma importante modificação: a história contada com indiferença pelos seus interlocutores, os "homens do mato", tal qual fosse "um fato comum", terá como foco narrativo a personagem feminina, e irá salientar a sua perspectiva ante o horror e o sofrimento do caso.

A protagonista de "Os porcos" é uma jovem cabocla chamada Umbelina. Diferente de Ruth, a personagem não é caracterizada como modelo de mulher virtuosa, uma vez que ela inicia a narrativa grávida do filho do patrão. Sua gravidez se caracteriza, no conto, como um ato transgressor, e será a causa dos sofrimentos da personagem desde o início da narrativa:

> Quando a cabocla Umbelina apareceu grávida, o pai moeu-a de surras, afirmando que daria o neto aos porcos para que o comessem.
> O caso não era novo, nem a espantou, e que ele havia de cumprir a promessa, sabia-o bem. Ela mesma, lembrava-se, encontrara uma vez um braço de criança entre as flores douradas do aboboral. Aquilo, com certeza, tinha sido obra do pai.
> Todo o tempo da gravidez pensou, numa obsessão crudelíssima, torturante, naquele bracinho nu, solto, frio, resto dum banquete delicado, que a torpe voracidade dos animais esquecera por cansaço e enfartamento (ALMEIDA, 1903, p. 17).

A transgressão de Umbelina não ficará impune: surrada pelo pai, a personagem ainda terá de conviver, por todo o período de gestação, com a ameaça de que, tão logo o filho nasça, será dado como alimento aos porcos. Desde o início do conto, Júlia Lopes de Almeida explora dois efeitos caros à literatura gótica: o suspense aterrorizante experimentado por Umbelina, ante o bárbaro castigo anunciado pelo próprio pai, e a repulsa em imaginar a possibilidade de que o filho tenha o mesmo fim do dono do "bracinho nu, solto, frio, resto dum banquete" esquecido pela "torpe voracidade dos animais".

Novamente, o antagonista da narrativa se destaca por um comportamento violento que atentará contra a segurança da protagonista da história. Porém, ainda que caiba ao pai de Umbelina o papel de vilão sádico na narrativa, grande parte dos efeitos de terror e de repulsa serão produzidos, de fato, pelas descrições que o narrador faz dos porcos – os instrumentos da crueldade. Trata-se de um procedimento metonímico em que o mal emanado da figura opressora do pai é bestialmente figurado nos suínos. Os animais são descritos sob termos monstruosos, que relembram constantemente à protagonista o destino que aguarda seu filho,

como podemos notar pelo excerto abaixo:

> Via-os sempre ali arrastando no barro os corpos imundos, de pelo ralo e banhas descaídas com o olhar guloso, luzindo sob a pálpebra mole e o ouvido encoberto pela orelha chata, no egoísmo brutal de encontrar em si toda a tenção. (…) Os porcos não a temiam, andavam perto, fazendo desaparecer tudo diante da sofreguidão dos seus focinhos rombudos e móveis, que iam e vinham grunhindo, babosos, hediondos, sujos da lama em que se deleitavam (ALMEIDA, 1903, p. 18).

Outra nuance do conto de Júlia Lopes de Almeida que insere Umbelina no arquétipo de heroína do Gótico feminino é sua motivação. Umbelina decide resgatar o bebê da repulsiva morte que o espreita não por um sentimento de amor maternal – nem por virtude nem por bondade – mas sim pela hediondez do ato, que assombra a protagonista. A cabocla deixa bem claro que o filho não era apenas o resultado de sua falta, mas, também, o fruto do amor enganoso do homem que a seduzira, portanto, "[m]atá-lo-ia, esmagá-lo-ia mesmo, mas lançá-lo aos porcos... isso nunca!" (ALMEIDA, 1903, p. 20).

Apesar da personalidade impetuosa de Umbelina, sua condição assemelha-se à maioria das personagens pertencentes à tradição feminina do Gótico. Segundo Réka Tóth (2010, p. 25), a heroína gótica arquetípica tem como principal característica o desamparo e a impotência em seu confronto com poderes institucionais que em nada lhe são favoráveis. Umbelina, por ter transgredido as leis pressupostas pela esfera social, sofre do mesmo desamparo, pois não pode contar com o apoio de ninguém: "[e]la estava perdida. Em casa não a queriam; a mãe renegava-a, o pai batia-lhe, o amante fechava-lhe as portas... e Umbelina praguejava alto, ameaçando de fazer cair sobre toda a gente a cólera divina!" (ALMEIDA, 1903, p. 22).

Ao final do conto, a protagonista toma a resolução de dar a luz ao filho e matá-lo às portas do amante, para, dessa forma, vingar a situação na qual se encontra. O trajeto de Umbelina até o local escolhido para o filicídio é assim narrado:

> O luar com a sua luz brancacenta e fria iluminava a triste caminhada daquela mulher quase nua e pesadíssima, que ia golpeada de dores e de medo através dos campos. (...) Por entre as canas houve um rastejar de cobras, e ergueu-se da outra banda, na negrura do mandiocal, um voo fofo de ave assustada. A cabocla benzeu-se (...) Depois abriu lá em cima a cancela, que gemeu prolongadamente nos movimentos de ida e volta, com que ela o impeliu para diante e para trás, entrou no pasto da fazenda (ALMEIDA, 1903 p. 24).

> No meio do pasto, uma figueira enorme estendia os braços sombrios, pondo uma mancha negra em toda aquela extensão de luz. A cabocla quis esconder-se ali (...). Ela alcançou a sombra com passadas vacilantes; mas os pés inchados e dormentes já não sentiam o terreno e tropeçavam nas raízes das árvores, muito estendidas e salientes no chão. A cabocla caiu de joelhos, amparando-se para a frente nas mãos espalmadas. O choque foi rápido e as últimas dores do parto vieram tolhê-la (p. 25).

O narrador constrói uma atmosfera tipicamente gótica para os acontecimentos que irão

se suceder. É de noite, sob os braços sombrios de uma velha árvore, em um local ermo e isolado, que Umbelina dará a luz ao filho indesejado. Cabe aqui ressaltar que a experiência da maternidade não raro adquire características monstruosas nas obras do Gótico feminino. Em Umbelina, os sinais da gravidez são descritos grotescamente, como deformações no corpo da personagem – o ventre pesado, descaído, os pés inchados e dormentes – que darão lugar às dores brutais e excruciantes que esgotam as forças da cabocla no momento do parto. Nascida a criança, a sentença do pai de Umbelina se concretiza, morbidamente, no trecho final do conto:

> (...) Umbelina mal distinguiu um vulto negro, que se aproximava lentamente, arrastando no chão as mamas pelancosas, com o rabo fino, arqueado sobre as ancas enormes, o pelo hirto, irrompendo ralo da pele escura e rugosa, e o olhar guloso, estupidamente fixo: era uma porca.
>
> Umbelina sentiu-a grunhir. Viu confusamente os movimentos repetidos do seu focinho trombudo, gelatinoso, que se arregaçava, mostrando a dentuça amarelada, forte. Um sopro frio correu por todo o corpo da cabocla, e ela estremeceu ouvindo um gemido doloroso, dolorosíssimo, que se cravou no seu coração aflito. Era o filho!
> (...)
> antes de morrer, ainda viu, vaga, indistintamente, o vulto negro e roliço da porca, que se afastava com um montão de carne perdurado nos dentes, destacando-se isolada e medonha naquela imensa vastidão cor de rosa (ALMEIDA, 1903, p. 26-27).

O repulsivo e terrível epílogo do conto de Júlia de Almeida parece confirmar que, a despeito de quaisquer esforços da personagem, seu ato transgressor é devidamente punido ao final, e as leis sociais mantidas de forma irrevogável. Como não é claro, na narrativa, se o pai de Umbelina tem alguma participação no desfecho, a cruel ameaça acaba por se cumprir como um destino inexorável que recai sobre a protagonista.

Assim, diferentemente do que ocorrera na narrativa oral que serviu de base à criação de "Os porcos", as convenções góticas utilizadas por Júlia Lopes de Almeida salientam os horrores relativos ao sofrimento da protagonista, posicionando-a, dessa forma, em condição de vítima diante de poderes sociais que a julgam por seu comportamento sexual.

3.3.4 "Sob as estrelas"

O conto "Sob as estrelas" segue a temática da narrativa de "Os porcos": o julgamento da mulher por sua liberdade sexual e sua condenação por transgredir as normas que regem o

comportamento feminino. Nesta trama, é a personagem Ianinha que, como Umbelina, é abandonada pelo amante. Grávida, ela dá a luz a um filho que encarna o símbolo de sua transgressão – afinal, também ele é resultado de uma relação fora dos padrões morais da sociedade. A criança acaba falecendo e é enterrada no cemitério local. Sem revelar a identidade do pai de seu filho, Ianinha tem a sua reputação questionada na cidade interiorana que serve de cenário para o conto:

> – Esta é de uma criança, explicou o coveiro; não deveria estar enterrada em sagrado, mas enfim...
> O padre ergueu o rosto longo e pálido, numa interrogação muda.
> – É do filho de uma cabocla, Ianinha. A peste não o batizou. De mais a mais ninguém sabe quem era o pai. O povo afirma que era o diabo. Dizem que a voz do povo é a voz de Deus... Quem sabe? (ALMEIDA, 1940, p. 92)

O pai da criança é, na verdade, o antigo amante de Ianinha: o padre Júlio. No passado, ele fora obrigado a abandoná-la para ingressar em um Seminário. No início de "Sob as estrelas", ele volta à cidade para seguir carreira religiosa e acaba reencontrando a protagonista.

O conto é narrado em terceira pessoa, o que facilitará o foco narrativo oscilar entre uma perspectiva vinculada aos interesses femininos e outra focada nos interesses masculinos. Sob o ponto de vista de Júlio, a personalidade de Ianinha coaduna com a opinião expressa na cidade. A imagem que se constrói da protagonista é de uma moça selvagem, precoce para a idade, uma "mineira inculta e imaginosa", "ardente e apaixonada" (ALMEIDA, 1940, p. 89). Ela é descrita como uma tentação demoníaca para o padre, que, ao longo de toda a trama, enfrenta um embate entre os princípios religiosos e a liberdade sexual da qual desfrutara quando jovem:

> Como podia ele, religioso, padre, pensar na tentação da carne, naquela criatura que estilara peçonha e dor por toda a sua vida, aquela cúmplice do demônio, que assaltava sem temor os ninhos das corujas, mostrando ao luar o negror das madeixas e a alvura dos dentes no riso selvagem?
> Antes fosse ela a morta... (ALMEIDA, 1940, p. 93).

A moral católica possui importância vital para o desenvolvimento da narrativa, uma vez que será a religiosidade de Júlio que entrará em confronto com o caráter liberal, quase pagão, de Ianinha. Novamente, o anticlericalismo integra a narrativa de Júlia de Almeida como forma de ressaltar a hipocrisia dos personagens vilanescos. A narrativa chama atenção, justamente, para os problemas surgidos dos dogmas religiosos e da extensão do poder da Igreja, contestando, assim, o domínio da instituição como reguladora da moral e dos costumes

da sociedade.

No conto, a orientação moral de cunho religioso confere à personalidade do padre requintes de crueldade. Sob sua perspectiva, Ianinha é uma criatura peçonhenta, demoníaca, símbolo de um passado de pecados que retorna para assombrar o personagem. Desejando livrar-se a todo custo desta lembrança, Júlio aspira à morte daquela que uma vez fora sua amante.

Com a introdução de Ianinha na trama, a narração assume um ponto de vista mais favorável à personagem. A figura da *femme fatale* selvagem, impudica e maligna, dá lugar à personalidade melancólica de uma jovem que se queixa unicamente por "não ter nascido sob outra forma, por não ter a vida libérrima da ave, do inseto ou da flor!" (ALMEIDA, 1940, p. 97). A perspectiva, voltada aos valores femininos, procura gradativamente estimular a empatia do leitor pela personagem, e entra em confronto com aquela apresentada por Júlio no início da narrativa. Será o choque entre ambas que conduzirá o leitor ao clímax do conto de Júlia Lopes de Almeida.

O ápice da narrativa transforma a igreja matriz em um *locus horribilis*: na escuridão da noite, quando toda a cidade dormia silenciosamente, Júlio ouve uma "badalada do sino, tingida com nervo e raiva, atravessar o espaço negro como um grito de dor" (ALMEIDA, 1940, p. 95). Apoiado em sua fé, mas, ainda assim, aterrorizado pela suspeita de que algo sobrenatural tivesse tocado o sino em uma hora tão tarde da noite, o personagem avança em direção às misteriosas badalas:

> O campanário ficava à esquerda, dominando o vale enorme, todo cheio de sombra. Júlio seguiu ali, com a cruz erguida e os lábios murmurando preces. Pareceu-lhe distinguir um vulto branco agitando-se na treva como um fantasma. Elevou bem alto o Cristo, e a poucos passos a sua voz forte retumbou num esconjuro formidável que abalou a terra.
> O sino emudeceu; mas o vulto branco lá estava, desenhando uma curva pálida na escuridade. O padre chegou-se para o campanário, audaciosamente, sentindo-se bem apoiado no crucifixo e na sua fé religiosa (ALMEIDA, 1940, p. 95-6).

A figura – que primeiro aterroriza Júlio pela sua aparência fantasmagórica –, logo revela ser a antiga amante, que passa a aterrorizar o personagem não por motivos sobrenaturais, mas pela ameaça que ela representa à sua carreira religiosa:

> A poucos passos estacou: a lua rompera o crepe das nuvens e iluminava Ianinha semi-nua, com a cabeça deitada para trás, o cabelo pendente, os olhos perdidos na abóbada estrelada. Ela ali estava, segura à corda do sino, aquele velho sino de aldeia, tão meigo, tão acostumado a só falar de paz e montanhas solitárias.
> Ianinha quedou-se imóvel, sentindo Júlio perto, mas com medo de olhar-lhe para a batina. Depois falou, num queixume, murmurando as palavras. Disse que tivera dele

> um filho, lindo como os amores, que lá estava no cemitério muito sossegadinho (ALMEIDA, 1940, p. 96).
>
> Ianinha chorou: aquele tempo antigo fora tão bom! (…)
> Pecar? Não era pecado! Que seria o mundo, sem a perpetuação do amor! (p. 96-7).

A poética gótica auxilia na caracterização do discurso de Ianinha, que funciona, para o padre, como uma tentação que precisa ser combatida. O cenário noturno, a lua que aparece entre as nuvens, e a paisagem que revela unicamente montanhas solitárias, somados à alusão ao cemitério em que se encontra enterrado o filho dos personagens, criam uma atmosfera sombria para o confronto entre a moral religiosa e a liberdade sexual feminina.

Para os leitores, não é difícil estabelecer uma identificação em favor desta última, uma vez que a trama passa a destacar as queixas e os lamentos de Ianinha acerca da situação a que esteve sujeita após a partida do amante e a perda do filho. Essa identificação é necessária para que haja o reconhecimento dos interesses femininos expostos na narrativa. No discurso de Ianinha, podemos perceber a defesa da completude emocional e sexual da mulher, em um mundo dominado por valores patriarcais. Este tipo de discurso mostra-se comum nas obras do Gótico feminino, ainda que raramente os desfechos sejam favoráveis em relação a essas possibilidades (Cf. WINTER, 1992, p. 67).

O conto de Júlia de Almeida corrobora com esta proposição. Ainda que a narrativa gradualmente desfaça a ideia negativa construída a respeito da personalidade de Ianinha, e passe a tomar partido de sua condição, o epílogo não confere um final otimista à trajetória da personagem. Ianinha propõe a Júlio reatar o romance do passado e, "como noutros tempos, amar-se sob as estrelas" (ALMEIDA, 1940, p. 97). No embate entre os princípios religiosos e os princípios "pagãos" o padre escolhe o primeiro em detrimento do segundo. A recusa é fatal para Ianinha:

> Lá fora o sino voltou a badalar na noite negra, desordenada, furiosamente, como se o próprio diabo o tangesse! Depois tudo emudeceu. As aves voltaram para o campanário; uma barra de luz indecisa abriu-se frouxamente no horizonte, e, só, no meio da noite, o cadáver da Ianinha, enforcado na corda do sino, olhava de face para o vale enormíssimo todo cheio de aromas e de treva (ALMEIDA, 1940, p. 97-98).

Júlia de Almeida confere à personagem um final semelhante ao de outras protagonistas góticas dos contos de *Ânsia eterna* – a morte parece ser a única saída possível para a condição na qual se encontram. No epílogo do conto, o suicídio de Ianinha funciona como símbolo da malograda tentativa da personagem em fazer valer sua filosofia de vida "pagã" sobre as imposições religiosas e sociais.

CONCLUSÃO

O Gótico tem se constituído como uma das tradições de maior longevidade na história da literatura ocidental. Não por acaso, Fred Botting (1996, p. 16) sugere, de forma provocativa, que "talvez o Gótico possa ser considerado a única verdadeira tradição literária. Ou a sua mácula"[35]. De fato, a ficção gótica assimilou – e transformou – as características de incontáveis poéticas e originou diferentes vertentes que encontraram, em suas convenções, modos de representar os mais diversos horrores da existência humana.

Nesta dissertação, detivemo-nos em uma entre as muitas vertentes da ficção gótica: o Gótico feminino. Vimos que a utilização do termo para caracterizar as obras góticas de autoria feminina foi motivo de inúmeros debates: embora se admitisse a existência de duas tradições que utilizavam a poética gótica de forma distinta, faltava, ainda, uma teoria que diferenciasse o Gótico feminino de sua contraparte. Isso porque a maioria dos estudiosos que se voltaram para a literatura gótica feminina produziu análises de cunho feminista, biografista ou psicanalítico, isto é, procuraram entender as obras dessa tradição por fatores externos às suas narrativas.

Embora tais estudos tenham contribuído para estimular as discussões a respeito da literatura feminina, pouco se dizia sobre as características narratológicas das obras. Anne Williams (1995, p. 137-8) observa que a tendência em ignorar as narrativas e as convenções góticas em detrimento de aspectos sociais e culturais prejudicou a compreensão de ambas as tradições – a feminina e a masculina. Em suas proposições, Williams toma o enredo como elemento basilar para demonstrar as diferenças existentes entre as duas vertentes. Já David Punter e Glennis Byron (2004, p. 278), defendem que as diferenças podem ser explicadas segundo a dinâmica entre a heroína e o vilão gótico, e a relação destes com o espaço narrativo ao qual a personagem feminina está confinada.

Seguindo as propostas de Williams, Punter e Byron, entre as de outros teóricos que se voltaram para as especificidades narrativas do Gótico feminino, esta dissertação buscou uma forma de caracterizar as obras dessa tradição por meio das suas convenções e das suas principais temáticas. Afinal, a literatura gótica, é, sobretudo, uma forma artística altamente convencional, que utiliza figurações e recursos simbólicos para compor as suas narrativas (Cf. FRANÇA, 2017). Acreditamos que a compreensão do modo como as escritoras exploraram a

[35]O texto em língua estrangeira é: "Gothic can perhaps be called the only true literary tradition. Or its stain".

maquinaria gótica é um meio de aprofundar o conhecimento a respeito da composição das narrativas que exploram os horrores do universo feminino. Nosso estudo procurou demonstrar como as escritoras utilizaram as situações traumáticas enfrentadas pelas personagens como forma de suscitar efeitos estéticos do medo, e, ao mesmo tempo, conferir um caráter de denúncia às dificuldades encontradas pela mulher em sua vivência na sociedade.

Na Literatura Brasileira, o contato com o Gótico setecentista – especialmente com os romances de autoria feminina – ofereceu recursos para que as nossas escritoras oitocentistas utilizassem as convenções góticas para retratar a experiência feminina e a iminente opressão sofrida pela mulher. Aqui, tal qual ocorrera no contexto literário inglês, o Gótico tornou-se uma poética largamente apreciada pelas mulheres que – a despeito do domínio masculino no mercado literário – ousaram escrever romances. Entre essas mulheres, destacamos três escritoras do século XIX que praticaram a mescla de heroínas virtuosas, vilões radcliffeanos e enredos melodramáticos – próprios da ficção setecentista – com as especificidades do Gótico brasileiro. Foram elas, Maria Firmina dos Reis, Ana Castro e Emília Freitas. Em seus romances, há uma preocupação evidente em destacar o lado mais sombrio do universo feminino, e, também, em retratar com tons lúgubres conteúdos polêmicos como a escravidão, o racismo, a misoginia e a opressão.

O pessimismo inerente à visão de mundo gótica faz-se presente de forma mais acentuada nos epílogos dos romances das três escritoras que abordamos. Eles apresentam uma evidente diferença em relação aos do Gótico feminino setecentista: uma inegável tendência em conferir desfechos trágicos às personagens femininas. Nenhuma das protagonistas de *Úrsula*, *D. Narcisa de Villar* e *A Rainha do Ignoto* conseguirão resistir ao domínio dos implacáveis vilões, nem às inexoráveis leis patriarcais que se impõem contra as suas vontades individuais. Diferente dos romances radcliffeanos, por exemplo, que seguem a linhagem sentimental e recompensam a virtude de suas protagonistas com um casamento vantajoso, nosso Gótico feminino oitocentista mostra-se mais desencantado do que otimista em relação às reais possibilidades das mulheres no âmbito social.

A recorrência dos finais pessimistas pode ser confirmada também nos contos de *Ânsia eterna* que abordamos ao longo desta dissertação: a morte e o suicídio se impõem como um trágico fado designado às heroínas de Júlia Lopes de Almeida. A tendência pode ser articulada à outra particularidade que se mostra de grande importância na compreensão de sua obra: suas personagens não seguem o arquétipo de personagem feminina virtuosa. Embora a virtude seja um elemento basilar em todos os contos analisados, nem mesmo em “O caso de Ruth” a protagonista escapa de ser considerada uma “mulher decaída”. Em verdade, nesse conto, o

arquétipo de mulher virtuosa funciona como comparação, ressaltando as dificuldades de se manter a virgindade diante das constantes ameaças dos vilões. Afinal, o suicídio de Ruth deve-se à impossibilidade da personagem de recuperar sua virtude. Por sua vez, a filha do jardineiro, Umbelina e Ianinha divergem radicalmente do modelo de heroína virtuosa. Elas não são símbolos de pureza e bondade, e não se destacam por comportamentos virtuosos. Ao invés disso, demonstram plena liberdade sexual, o que será o real motivo de seus sofrimentos e dos desfechos trágicos de suas respectivas histórias. Assim, na obra de Almeida, a virtude – tão fundamental na produção literária feminina – destaca-se pela sua ausência, não por se constituir como um atributo integrante na composição de suas personagens.

Há outra característica notável em nossa vertente do Gótico feminino: o uso mais recorrente de cenas violentas e repulsivas como forma de horrorizar o leitor. No Capítulo 2, apontamos que a tradição feminina privilegiou a produção do medo através do suspense e do terror. Em grande parte dos exemplos ficcionais que abordamos ao longo desta dissertação, os abusos psicológicos se sobressaíram aos abusos físicos, ou então, a narração da violência contra as personagens adquiria um tom menos explícito do que o tom erotizado e expressivo adotado pelo Gótico masculino, por exemplo.

O mesmo não ocorre nas obras de nossas escritoras góticas: elas exploram o potencial das cenas de horror – não de forma erotizada, como na tradição masculina – mas como forma de enfatizar o sofrimento da mulher e produzir empatia. Não por acaso, as transgressões tematizadas nos contos de Júlia Lopes de Almeida, tabus sociais como estupro e pedofilia, filicídio, infanticídio e suicídio, são narrados de forma explícita, em cenas inegavelmente góticas: o cadáver nu da filha do jardineiro, coberto de rosas, o velório de Ruth, ou Ianinha enforcada no campanário da Igreja matriz. Essas imagens conferem um lúgubre destaque à morte das personagens, e ressaltam o horror do qual elas foram vítimas.

Uma rápida comparação entre os epílogos de “Desirée's baby” e “Os porcos” demonstra como os efeitos do horror são mais caros à escrita feminina brasileira. Em ambos os contos a maternidade é retratada como uma experiência traumática que trará consequências fatais para as protagonistas e para os seus filhos recém-nascidos. No conto de Chopin, após a áspera sugestão feita pelo marido, Desirée desaparece com o filho e nunca mais é vista. O desfecho sugere o suicídio que não é confirmado. Em contrapartida, no conto de Almeida há uma detalhada narração do sofrimento de Umbelina, desde a descrição das dores do parto até a aproximação da monstruosa porca que ataca o filho da personagem e o mata sob suas vistas, sem que ela nada possa fazer para impedir.

Os contos de *Ânsia eterna* demonstram que o nosso Gótico feminino, tal como a

literatura do medo brasileira, privilegiou a violência, o horror e as descrições expressivas de transgressões e experiências traumáticas como forma de suscitar no leitor os efeitos estéticos do medo: suas obras dialogaram abertamente com a tradição do Gótico literário, e, junto a outras escritoras góticas, trouxeram para a ficção brasileira horrores indubitavelmente femininos.

Ao discorrer sobre a obra de Júlia Lopes de Almeida, Luiza Lobo (2006, p. 160) ressalta que o mérito de suas narrativas é, justamente, o fato de se apresentarem sob o ponto de vista de personagens mulheres. No Capítulo 2, demonstramos que a perspectiva aliada aos interesses femininos foi o elemento responsável pela existência do Gótico feminino. Concordamos, pois, com a afirmação de Lobo. Afinal, ao longo da análise dos contos de Almeida é perceptível um caráter de denúncia às condições femininas. As quatro narrativas que abordamos nesta dissertação confirmam nossa hipótese inicial de que Júlia Almeida retrata o sofrimento feminino sob um ponto de vista que procura estimular a empatia do leitor, e, para tal, faz amplo uso das convenções góticas.

Podemos afirmar, portanto, que Almeida foi, sem dúvida, uma escritora renomada, cujo diálogo com a poética gótica abriu caminho para que o viés feminino dessa ficção se consolidasse em nossa literatura. No entanto, seu êxito como escritora não impediu que suas obras fossem omitidas de nossa história literária. Também ela tornou-se vítima do desprezo com que a crítica e a historiografia literária lidaram com as obras de autoria feminina no Brasil.

Sugerimos alguns motivos que levaram uma escritora como Júlia de Almeida – tão bem recepcionada pela crítica à época da publicação – a desaparecer subitamente da nossa história. No Capítulo 3, apontamos que parte do problema enfrentado pelas escritoras oitocentistas foi proveniente da hostilidade com que a produção literária feminina foi encarada pela crítica. Nossa hipótese é de que, no cerne da retaliação feita às obras escritas por mulheres, ecoe o preconceito dos nossos estudos literários ao Gótico. Assim, mesmo que Almeida não tenha sofrido com o desprezo de seus contemporâneos, ao longo do século XX, a crítica literária – aliada ao projeto literário do Modernismo brasileiro – foi responsável por vetar a produção que destoava da proposta de uma literatura nacionalista. Escritores como Coelho Neto e Cornélio Penna sofreram censuras severas por conta das particularidades que afastavam suas obras da poética do Modernismo e do romance social dos anos 30, respectivamente. Podemos supor que o mesmo tenha acontecido à produção literária feminina e condenado ao esquecimento a obra de escritoras cuja afinidade com a poética gótica mostrou-se um dado incontestável.

Só recentemente temos expandido o nosso conhecimento a respeito das escritoras do século XIX e início do XX. Isso se deve ao empenho empregado pelos pesquisadores em resgatar essa produção ficcional omitida por tanto tempo da nossa história. Grande parte do esforço foi realizado pelos trabalhos filiados à linha de pesquisa "Mulher e Literatura", ativa desde 1986 (Cf. GAZOLLA, 1990; MUZART, 2008a), que tem defendido a necessidade de se estabelecer uma tradição que contemple as obras de autoria feminina pertencentes à nossa literatura. Desde então, os romances das escritoras oitocentistas, bem como a obra de Júlia Lopes de Almeida, passaram a despertar um maior interesse dos estudos literários brasileiros.

Muitas das pesquisas mais recentes voltaram-se para os romances femininos sob uma perspectiva feminista, ressaltando a resistência aos valores patriarcais que dominavam as regras sociais e morais, o inconformismo em relação à opressão gerada pela estrutura familiar e social – temáticas que, como temos demonstrado, fez parte dessa produção literária feminina. Nesta dissertação, pretendemos adicionar outra perspectiva às análises dessas obras, procurando entender a frequente utilização de horrores que ameaçam o feminino não apenas pelo seu viés de protesto, mas, principalmente, pelo diálogo com a vertente do Gótico feminino, que se constitui como uma tradição ficcional que aliou a produção dos efeitos do medo como prazer estético à denúncia dos problemas relativos ao universo feminino.

REFERÊNCIAS

ALENCAR. José de. A alma do lázaro. In: *Alfarrábios*; Crônica dos Tempos Coloniais. 8. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1965. p. 93-151.

_____. *Como e porque sou romancista*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia Eterna*. Rio de Janeiro: Garnier, 1903.

_____. *Ânsia Eterna*. Edição refundida pela autora. Rio de Janeiro: A Noite, 1940?.

ARARIPE JUNIOR, Tristão Alencar. Perfil de José de Alencar. In: *Luizinha; Perfil de José de Alencar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980. p. 125-238.

AUSTEN, Jane. *A abadia de Northanger*. Tradução e notas Eduardo Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2009.

BARROS, Fernando Monteiro de. "Do castelo à casa-grande: o "Gótico brasileiro", em Gilberto Freyre. *Soletras,* São Gonçalo, RJ. n. 27, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/13050>. Acesso em: dez. 2016.

BIRKHEAD, Edith. *The tale of terror;* a study of Gothic Romance. London: Constable & Company, 1921.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.

_____. *Gothic*. London: Routledge, 2014.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination*; Balzac, Henry James, Melodrama and The Mode of Excess. 2nd. ed. New Heaven: Yale University Press, 1995.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

CARROL, Nöel. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus Editora, 1999.

CASTRO, Ana Luísa de Azevedo e. *D. Narcisa de Villar*. 5. ed. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros:* os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

CHOPIN, Kate. Désirée's baby. In: *Kate Chopin:* Complete Novels and Stories. New York: Library of America, 2002.

DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: *O grande massacre dos gatos*; e outros episódios da História Cultural Francesa. 5. ed. Tradução de Sônia Coutinho. Revisão técnica de Ciro Flamarion Cardoso. Rio de Janeiro: Graal, 1986. p. 21-93.

DUARTE, Constância Lima. A Rainha do Ignoto ou a impossibilidade da utopia. In: FREITAS, Emília. *A Rainha do Ignoto*. 3. ed. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2003. p. 11-21

FIEDLER, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. Criterion Books. United States of America, 1960.

FRANÇA, Júlio. Prefácio a uma teoria do medo artístico na Literatura Brasileira. In: SILVA, Alexander Meireles da (Org.). *Anais do IX Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ III Encontro Nacional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – O medo como prazer estético: o insólito, o horror e o sublime nas narrativas ficcionais*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. p. 168-182.

_____. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina. *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. p. 187-195.

_____. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas. In: *Literatura Brasileira em Foco VI*; em torno dos realismos. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2015. p. 133-146.

_____. O sequestro do Gótico no Brasil. In: *As nuances do gótico:* do Setecentos à atualidade. No prelo.

FREITAS, Emília. *A Rainha do Ignoto*. 3. ed. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2003.

FRUNGILLO, Mario Luiz. Encarnação e a ficção romântica. *Revista Letras*, Curitiva, n. 88, p. 51-60, 2013.

GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida. *Mulheres na Literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*. Yale: Yale University Press, 1979.

GILMAN, Charlotte Perkins. O papel de parede amarelo. In: COSER, Stelamaris (Org.). *O papel de parede amarelo e outros contos de Charlotte Perkins Gilman:* tradução e crítica. Tradução Stelamaris Coser. Vitória: EDUFES, 2006. p. 21-43.

GROOM, Nick. *Gothic;* a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HOEVELER, Diane Long. *Gothic Feminism*. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 1998.

LOBATO, Monteiro. Bugio Moqueado. In: *Negrinha*. São Paulo: Globo, 2009. p. 45-50.

LOBO, Luiza. *Guia de escritoras da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

MEYER, Marlyse. Mulheres romancistas inglesas do século XVIII e romance brasileiro. In: *Caminhos do imaginário no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 47-72.

_____. O que é, ou quem foi Sinclair das Ilhas? *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros,* n. 14, p. 37-63, 1973. Disponível em: <http://www.journals.usp.br/rieb/article/view/69795>. Acesso em: jul. 2016.

MENON, Maurício Cesar. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira*; de 1843 a 1932. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR, 2007.

MOERS, Ellen. *Literary Women;* The Great Writers. New York: Doubleday, 1976.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX. *Veredas* – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, Santiago de Compostela, n. 10, p. 295-308, 2008a. Disponível em: <http://ojs.lusitanistasail.org/index.php/Veredas/article/view/420/343>. Acesso em: nov. 2016.

_____. Uma precursora: Ana Luísa de Azevedo e Castro. In: CASTRO, Ana Luísa de Azevedo e. *D. Narcisa de Villar*. 5. ed. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008b.

NETO, Coelho. A tapera. In: *Sertão*. Porto: Lello & Irmão, [1895]. p. 73-120.

OLIVEIRA, Jefferson Donizeti. *Um sussurro nas trevas: uma revisão da recepção crítica e literária de Noite na taverna de Álvares de Azevedo*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PENNA, Cornélio. Fronteira. In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira:* prosa de ficção (1870 a 1920). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PUNTER, David. *The Literature of Terror:* a history of gothic fictions from 1765 to the present day. London: Longman, 1996. v. 1.

PUNTER, David.; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell, 2004.

RADCLIFFE, Ann Ward. *Os mistérios de Udolpho*. Tradução Bianca Costa Sales. Domingos Martins: Editora Pedra Azul, 2015a. v. 1.

_____. *Os mistérios de Udolpho*. Tradução Bianca Costa Sales. Domingos Martins: Editora Pedra Azul, 2015b. v. 2.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula;* Romance brasileiro por uma maranhense. Rio de Janeiro: Presença, 1988.

RIO, João do. Um lar de artistas. In: *O Momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1994. p. 28-37.

RICHARDSON. Samuel. *Pamela;* Virtue Rewarded. Edimburgh: Ballantyne, 1824.

SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical:* o sublime e o demoníaco em O Guarani. Salvador: EDUFBA, 2010.

SADE, Donatien Alphonse François, Marquês de. *Os crimes do amor e A arte de escrever ao gosto do público*. Tradução de Magnólia Costa Santos. Porto Alegre: L&PM, 2002.

STEVENS, David. *The Gothic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

TÓTH, Réka. The Plight of the Gothic Heroine: Female Development and Relationships in Eighteenth Century Female Gothic Fiction. *Eger Journal of English Studies*. Eger, v. 10, p. 21-37, 2010.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Tradução Lívia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *A formação do romance inglês;* ensaios teóricos. São Paulo: FAPESP, 2007.

_____. Sentidos do demoníaco em José de Alencar. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 62, p. 271- 292, 2012.

VEEDER, William. The Nurture of the Gothic, or How Can a Text Be Both Popular and Subversive? In: MARTIN, Robert K.; SAVOY, Eric. *American gothic:* New Interventions in a National Narrative. Iowa: University of Iowa Press, 1998. p. 20-39.

VERÍSSIMO, José. Um romance da vida fluminense. In: *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1905. p. 141-151. v. 5.

_____. *Letras e literatos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

WALPOLE, Horace. Prefácios. In: *O Castelo de Otranto*. Tradução de Alberto Alexandre Martins. Apresentação de Ariovaldo José Vidal. São Paulo: Nova Alexandria, 1996. p. 13-27.

WATT, Ian. *A ascensão do romance:* estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

WINTER, Kari J. *Subjects of Slavery Agents of Change:* Women and Power in Gothic Novels and Slave Narratives – 1790-1865. Athens: University of Georgia Press, 1992.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.