

04

O CONFINAMENTO COMO TÓPOS DO GÓTICO FEMININO¹²

Ana Paula Araujo dos Santos

*Recebido em 10 fev 2022.**Aprovado em 17 ago 2022.***Ana Paula Araujo dos Santos**

Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), 2017.

Membro do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico; membro do Grupo de Pesquisa Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica; membro do Grupo de Pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura.

Email: ana_ads@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0205036448892276>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6003-3988>

Resumo: Neste ensaio, pretendo me focar no *tópos* do confinamento feminino, seguindo estudos como os de Sandra M. Gilbert, Susan Gubar (1979) e Laurence Talairach-Vielmas (2016), que demonstraram como a imagem da mulher louca presa no sótão (“the madwoman in the attic”) foi explorada por Ann Radcliffe, Charlotte e Emily Brontë, Charlotte Perkins

1 Título em língua estrangeira: “Confinement as a topic of female gothic”.

2 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Gilman e outras escritoras góticas. Minha intenção é analisar como esse tema, tão recorrente no Gótico feminino em língua inglesa, foi explorado na obra de escritoras brasileiras, mais especificamente no romance *As parceiras* (1986), de Lya Luft. Ao comparar as duas tradições literárias, acredito ser possível demonstrar a potência aterrorizante do confinamento e a sua importância para uma compreensão mais profunda da literatura feminina.

Palavras-chave: Narrativa. Gótico. Gótico feminino. Escrita feminina. Lya Luft.

Abstract: In this paper, I intend to focus on the topic of confinement, following the works of Sandra M. Gilbert and Susan Gubar (1979) and Laurence Talairach-Vielmas (2016), who demonstrate how the image of the madwoman in the attic was portrayed by Ann Radcliffe, Charlotte and Emily Brontë, Charlotte Perkins Gilman and other gothic women writers. My intention is to analyze how this theme, so recurrent in the English Female Gothic tradition was explored in the works of Brazilian women writers, more specifically in the novel *As parceiras* (1986), written by Lya Luft. By comparing these two literary traditions I believe it is possible to show the terrifying power of confinement and its importance for a deeper comprehension of female literature.

Keywords: Narrative. Gothic. Female gothic. Women writers. Lya Luft.

INTRODUÇÃO

Considerado por muitos críticos um dos romances fundadores da literatura gótica junto a títulos como *O Castelo de Otranto* (1764) e *The Old English Baron* (1777), *The Recess; or A Tale of The Other Times* (1783-5), de Sophia Lee, desenvolve uma trama cuja força advém da perseguição constante às suas heroínas, Matilda e Ellinor,

duas jovens desamparadas em um mundo patriarcal onde faltam protetores e sobram assediadores. Em determinado momento da história, Ellinor, separada de sua irmã, imagina qual destino teria levado Matilda e pondera, com certo temor, “[...] como é fácil [para uma mulher] tornar-se desconhecida! – ser sepultada viva!” (LEE, 1804, p. 99)³. A preocupação de Ellinor parece fundamentada, pois diversas outras personagens femininas das narrativas góticas sofreram exatamente essa pena: foram obliteradas do mundo, tal como se estivessem mortas, trancafiadas em castelos, conventos, mansões decadentes, alas escondidas, quartos secretos ou prisões subterrâneas (DELAMOTTE, 1990, p. 153).

Esses perigos particulares do universo feminino foram ficcionalizados em muitas obras góticas, não apenas por Sophia Lee, mas também por outras escritoras de diferentes nacionalidades, em diferentes momentos históricos: pelas britânicas Ann Radcliffe, Charlotte Smith, Regina Maria Roche, Eliza Parsons, Daphne Du Maurier; pelas americanas Kate Chopin, Charlotte Gilman, Shirley Jackson e pelas brasileiras Maria Firmina dos Reis, Ana Castro, Júlia Lopes de Almeida e Lygia Fagundes Telles, apenas para citar alguns exemplos. Essa profícua contribuição das escritoras ao Gótico literário permite entender suas obras como pertencentes a uma vertente específica, o **Gótico feminino**, que apresenta características narrativas próprias: i) uma focalização feminina voltada aos interesses da mulher; ii) um ambiente doméstico como principal espaço narrativo; iii) uma protagonista mulher; e iv) um homem como vilão transgressor (SANTOS, 2017). A esses

3 Tal como esta, todas as demais citações em inglês ao longo deste ensaio são de minha responsabilidade.

elementos formais é possível adicionar ainda os temas e motivos privilegiados pelas escritoras em suas obras, tais como: i) a perseguição à donzela em perigo; ii) o confinamento feminino; iii) os problemas relacionados ao matrimônio; e iv) a loucura e/ou morte das personagens femininas ao final das narrativas como punição à perda da virtude.

Neste ensaio, pretendo me focar especificamente no *tópos* do confinamento feminino, seguindo estudos como os de Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (1979) e Laurence Talairach-Vielmas (2016), que demonstraram como a imagem da **mulher louca presa no sótão** (“the madwoman in the attic”) foi explorada por Ann Radcliffe, Charlotte e Emily Brontë, Charlotte Perkins Gilman, e outras escritoras góticas. Minha intenção é analisar como esse tema, tão recorrente no Gótico feminino em língua inglesa, foi explorado na obra de escritoras brasileiras, mais especificamente no romance *As parceiras* (1986), de Lya Luft. Ao comparar as duas tradições literárias, acredito ser possível demonstrar a potência aterrorizante do confinamento e a sua importância para uma compreensão mais profunda da literatura feminina. Para este fim, é preciso, antes, demonstrar como o espaço narrativo foi utilizado como um local de opressão e aprisionamento.

O AMBIENTE DOMÉSTICO COMO *LOCUS HORRIBILIS*

O ambiente doméstico se destaca como o *locus* característico da literatura gótica de autoria feminina (SANTOS, 2017, p. 43). As narrativas podem ser ambientadas em castelos ou em construções medievais, florestas densas e mares bravios podem servir de cenários em determinados momentos da trama, mas o principal

espaço é aquele no qual a mulher encontra-se circunscrita – o lar – e suas tramas exploram as relações familiares a ele associadas. A preferência das escritoras por esse espaço narrativo específico não é aleatória. Virginia Woolf (2019, p. 12) chama atenção para o fato de que a mulher – até pelo menos o início do século XX – vivia quase exclusivamente em sua casa, motivo pelo qual suas obras literárias foram marcadas e moldadas por essa delimitação espacial. Também para Gilbert e Gubar essa preferência é um reflexo da experiência pessoal feminina:

Mulheres como Dickinson, Brontë e Rosetti viviam literalmente confinadas em suas casas, nas casas de seus pais; de fato, quase todas as mulheres do período oitocentista estavam, de alguma forma, restritas às casas que pertenciam aos homens. [...] Não é surpreendente, portanto, que esse imaginário espacial de confinamento e fuga, elaborado de tal modo que frequentemente se torna uma intensa obsessão, caracterize a maior parte da escrita delas.

[...]

De fato, ansiedades relacionadas ao espaço não raro parecem dominar a literatura tanto das escritoras do século XIX quanto de suas descendentes do século XX. No gênero que Ellen Moers recentemente chamou “Gótico feminino”, por exemplo, heroínas que caracteristicamente habitam casas misteriosas e labirínticas ou desconfortáveis e opressoras são retratadas, com frequência, como capturadas, acorrentadas, aprisionadas, até mesmo enterradas vivas. [...] Das masmorras melodramáticas de Ann Radcliffe aos salões espelhados de Jane Austen, dos sótãos assombrados de Charlotte Brontë às camas em forma de caixão de Emily Brontë, as imagens de

enclausuramento refletem o próprio desconforto da escritora, sua sensação de impotência, seu medo de habitar lugares estranhos e incompreensíveis. (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 83-84)

A vivência quase exclusivamente doméstica permitiu que as escritoras enxergassem potencial fóbico no cotidiano familiar. Em seu estudo sobre as paisagens do medo, o geógrafo Yi-Fu Tuan (2005, p. 328) explica que, em diferentes culturas, a casa é construída – conceitual e/ou materialmente – como uma fronteira, isto é, uma forma de proteção contra os perigos externos e separa, também, a vida privada da social. Porém, a insistência com que esse *locus* se torna um *locus horribilis* na literatura feminina parece apontar para o fato de que, restrita a esse ambiente, a mulher se encontra frequentemente sujeita a ameaças internas, circunscritas ao local onde ela deveria se sentir segura (FRANÇA, 2017, p. 24-25). Em sua ficção, a casa e o ambiente doméstico são arquitetados como cenários sombrios e opressivos, no qual a mulher encontra-se confinada – metafórica ou literalmente – e sujeita a inúmeros tipos de violências físicas e psicológicas.

No período setecentista do Gótico literário, os horrores do confinamento foram explorados principalmente na obra de Ann Radcliffe – sem dúvida a mais bem-sucedida escritora gótica da época. Um leitor voraz dos romances radcliffianos estaria acostumado à frequência com que as personagens femininas foram feitas prisioneiras em castelos decadentes e labirínticos. Em seu romance seminal, *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789), Louisa e sua filha, Laura, são mantidas isoladas do mundo, como prisioneiras do Barão de Dunbayne; em *A Sicilian Romance* (1790),

Louisa Bernini é sequestrada, drogada e aprisionada pelo marido, o Marquês Mazzini, que a manteve em cativeiro por longos quinze anos e, enquanto a família acreditava que Louisa estava morta, contraiu novas núpcias; no seu mais conhecido romance, *Os mistérios de Udolpho* (1794), Emily St. Aubert e a tia permanecem sob o domínio do vilão Montoni no castelo antigo, localizado em um local distante e inóspito, o que torna impossível para qualquer conhecido interceder por elas; também em *The Italian* (1797), a protagonista, Ellena Rosalba é sequestrada e levada a uma casa solitária, no litoral, onde é mantida em cativeiro para ser assassinada sigilosamente.

Pela abundância de exemplos mencionados, é possível afirmar que Ann Radcliffe estava ciente de que aprisionar jovens donzelas e/ou esposas inocentes em castelos ou mansões em ruínas era uma forma de adicionar uma dose de angústia e suspense a narrativas arquitetadas para suscitar no leitor efeitos estéticos relacionados ao medo. Em *A Sicilian Romance*, por exemplo, o castelo dos Mazzini, que serve de principal espaço para os acontecimentos de grande parte da narrativa, é considerado assombrado. A ala sul, inabitada por um longo tempo, é evitada pelos moradores e pelos servos do castelo, pois parece ser a morada de seres sobrenaturais (RADCLIFFE, 2015, p. 13-14). Nela, luzes bruxuleantes, sons estranhos e figuras misteriosas rondando pelos corredores são ocorrências constantes, especialmente à noite. Esses eventos sobrenaturais aterrorizam os Mazzini e os demais moradores do castelo:

Uma noite, por questões de etiqueta, Emilia e Julia foram retidas pela companhia de Madame até mais tarde do que o habitual e induzidas, pela conversa

agradável da senhora e pelo prazer natural de um retorno à liberdade, a adiar o repouso para as mais avançadas horas da madrugada. Estavam envolvidas na fala interessante de Madame, quando esta foi interrompida por um barulho baixo e surdo, vindo do aposento inferior e que parecia o fechar de uma porta. Silenciadas pelo medo, elas apuraram os ouvidos e escutaram atentamente o ruído se repetir. Ideias terríveis impregnaram suas mentes e inspiraram um terror que mal lhes permitia respirar. O barulho durou por um breve momento, e logo seguiu-se um silêncio profundo. Seus nervos enfim acalmaram-se, permitindo que se encaminhassem ao quarto de Emilia, até que elas ouviram novamente o mesmo ruído. Quase desorientadas de pavor, elas correram para o aposento de Madame, onde Emilia afundou na cama e desmaiou. (RADCLIFFE, 2015, p. 40)

Frágil e sensível como costumam ser as heroínas radcliffianas, Emilia é dominada por um terror intenso que a faz perder os sentidos. Sua reação apavorada procura convencer os leitores a acreditarem também na suposta fantasmagoria responsável por assombrar o castelo. Cenas desse tipo se repetem com cada vez mais frequência no decorrer da trama, até que Julia, a mais jovem dos Mazzini, descobre uma labiríntica passagem que leva a um ponto mais profundo da ala sudeste. É revelado, então, que as manifestações sobrenaturais do castelo nada possuíam de fantasmagórico, pois os sons estranhos, as figuras misteriosas e os outros acontecimentos inexplicáveis estavam ligados à Louisa Bernini, mãe de Julia. A protagonista encontra Louisa encarcerada na ala sul do castelo e esta explica à filha os seus infortúnios: ficamos sabendo, então, que, desejoso de casar com outra mulher,

o marquês manteve Louisa em cativeiro, em segredo, em um local escondido no castelo, onde lhe era oferecida pouca comida e poucos cuidados:

“Oh! Por que”, disse a Marquesa, “é tarefa minha desvendar à minha filha os vícios de seu pai? Ao relatar meus sofrimentos, revelo seus crimes! Faz quase quinze anos, pelo que suponho a partir dos escassos meios que possuo para julgar, desde que entrei nesta horrível morada! [...]”. (RADCLIFFE, 2015, p. 188)

É impossível descrever o que senti quando, recuperando-me, vi que me encontrava nesta medonha morada. Por algum tempo eu duvidei de meus sentidos, e depois acreditei ter deixado este mundo por outro; mas não continuei a sofrer em meu erro por muito tempo, a visita do marquês me fez entender perfeitamente minha situação. Hoje eu compreendo que, sob suas ordens, fui transportada para esta câmara de horrores, onde eu deveria permanecer de acordo com a sua vontade. Minhas preces, minhas súplicas foram ineficazes; a dureza de seu coração repeliu minhas tristezas e as trouxe de volta para mim; e como nenhum pedido pôde convencê-lo de me informar onde eu estava, ou da razão pela qual havia sido confinada aqui, eu permaneci por muitos anos ignorante [...] do motivo de meu confinamento [...]. (RADCLIFFE, 2015, p. 189)

Com o reencontro entre Julia e Louisa, a explicação racional dos eventos sobrenaturais dá lugar à narração das torturas físicas e psicológicas que esta última suportara em seu cárcere. Esse é um dos clímaxes de *A Sicilian Romance* não apenas por conta da revelação dos mistérios sobrenaturais, mas também da horrível

transgressão cometida no passado dentro do seio familiar. Essa revelação cumpre o papel fundamental de despertar a empatia do leitor à desafortunada personagem, que nada havia feito para ser vítima do cruel Marquês Mazzini. Dessa forma, a narrativa ressalta a malignidade do vilão da obra e insere em sua trama uma importante denúncia a respeito da impotência e da falta de liberdade que mulheres como Louisa vivenciam em um mundo dominado pela tirania masculina.

Embora jamais tenha integrado o cânone literário britânico e só mais recentemente sua obra tenha adquirido alguma importância acadêmica graças aos estudos sobre o Gótico literário, o sucesso de Ann Radcliffe não se restringiu ao século XVIII. Em verdade, sua influência pode ser observada ao longo do século XIX tanto pelas referências, diretas e indiretas, a ela feitas pelos escritores oitocentistas⁴, quanto por legar técnicas narrativas a escritores como Charles Dickens, interessados em explorar o *pathos* gerado por enredos de perseguição e de suspense (PUNTER, 1996, p. 188; BIRKHEAD, 2006, p. 45). Isso ajuda a comprovar que, no século XIX, as principais características do Gótico literário continuaram em voga: foram assimiladas por novos gêneros para além do romance, e muitos de seus temas e imagens podem ser encontrados em narrativas realistas – como as de Elizabeth Gaskell e Henry James – e nas de sensação – como as de George W. M. Reynolds e Wilkie Collins, por exemplo. Os recursos da poética gótica foram utilizados para retratar, na ficção, novos medos, surgidos principalmente das mudanças nas relações sociais, da crescente

4 A título de curiosidade: menções à Ann Radcliffe aparecem nas cartas de Keats, no conto “O Retrato Oval” (1842), de Edgar Allan Poe, e no romance *A Abadia de Northanger* (1818), de Jane Austen, apenas para citar alguns exemplos.

criminalidade nos centros urbanos e dos avanços na tecnologia, nas ciências e na medicina. Assim, a ficção gótica passou a retratar horrores mais mundanos, nascidos de situações mais ordinárias do que extraordinárias. Nas palavras de Roy Mahawatte (2016, p. 98), o Oitocentos se caracterizou como um período em que “o Gótico se tornou cotidiano, e o cotidiano se tornou horrível”.

A permanência e a revitalização do Gótico no século XIX podem ser comprovadas também pela nova abordagem conferida ao *tópos* do confinamento feminino: seguindo o exemplo de Radcliffe, muitas outras escritoras reaproveitaram e aprofundaram o tema, adicionando a ele questões relacionadas às doenças mentais, especialmente às “doenças femininas”. Refiro-me aqui à histeria, à loucura, à claustrofobia, à agorafobia, entre outras mais comumente retratadas pela literatura feminina (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 58). A primeira, largamente tematizada na ficção oitocentista, foi considerada uma doença particularmente feminina, cujo diagnóstico quase sempre se relacionava aos desvios do comportamento sexual da mulher⁵. No que diz respeito à loucura, Talairach-Vielmas (2016, p. 34-36) explica que a mulher foi, por muito tempo, vista como um ser sensível e propenso às fortes emoções, motivo pelo qual estaria mais sujeita às doenças mentais. Já a claustrofobia e a agorafobia parecem reproduzir um medo nascido das delimitações espaciais impostas à mulher em sociedade.

A junção entre o *locus horribilis* doméstico e as psicopatologias oitocentistas teve como resultado uma das figuras mais aterrorizantes do Gótico feminino: a mulher louca presa no

5 Em grego, *hyster* significa útero e acreditava-se ser esse o órgão responsável pela doença.

sótão. Longe de serem simples antagonistas, ou, então, duplos monstruosos de protagonistas dóceis e virtuosas, personagens como Bertha Mason, de *Jane Eyre* (1847), romance de Charlotte Brontë, ou a narradora autodiegética de “O papel de parede amarelo” (1892), conto de Charlotte Perkins Gilman, tornaram-se exemplos literários marcantes ao revelarem-se vítimas dos horrores do confinamento imposto às mulheres. Suas histórias são mais complexas do que maniqueístas, e, por meio delas, as escritoras tiveram oportunidade de chamar atenção a uma determinada condição feminina que, de outro modo, poderia permanecer como um segredo familiar. Para melhor entender a dualidade que marca esse tipo de personagem, analisaremos a seguir a história da “violenta e devassa” (BRONTË, 2018, p. 358) Bertha Mason Rochester, ao mesmo tempo a vilã de *Jane Eyre* e uma cruel vítima do marido.

BERTHA MASON

Em seu romance, Charlotte Brontë reinventou muitas das convenções radcliffianas: Jane, a jovem e inocente protagonista que dá nome ao livro, é levada a crer que Thornfield Hall, a antiga e majestosa mansão da família Rochester, é assombrada ou habitada por algum monstro horrível. O local é descrito pelo seu próprio dono como um “lugar maldito”, um “jazigo insolente que oferece o terror da morte viva à luz do dia”, um “pequeno inferno de pedra, com seu único e verdadeiro demônio” (BRONTË, 2018, p. 351-352). Nele, gritos estridentes e risadas maléficas são ouvidos por Jane em diversos momentos da trama, e vítimas gravemente feridas, cobertas de sangue, saem da mansão como se tivessem sido

atacadas por uma fera. Embora o senhor Rochester guarde segredo sobre os perigos existentes em sua propriedade e se esforce para explicá-los como se fossem produtos de mentes superexcitadas e imaginativas, Jane se pergunta “Que crime era aquele, encarnado naquela mansão isolada, que não podia ser nem expelido nem subjugado pelo seu proprietário? Que mistério era aquele que explodira ora em fogo, ora em sangue, nas horas mais avançadas da noite?” (BRONTË, 2018, p. 250).

Não há dúvidas – nem para Jane, nem para o leitor – que Thornfield é um *locus horribilis* e esconde um horrível segredo responsável por colocar em risco os seus próprios habitantes. O suspense se mantém com o desenvolvimento da trama até o momento em que Jane se torna noiva de Rochester e é também visitada, à noite, pela figura que assombra a mansão. Embora a protagonista tenha certeza de que se trata de um ser humano, a narração alude a fantasmas e monstros, o que confere ao episódio certo teor sobrenatural:

– Parecia uma mulher, senhor, alta e robusta, com o cabelo grosso e escuro caindo comprido pelas costas. Não sei que vestido usava: era branco e reto, mas se era uma camisola, um lençol ou uma mortalha, eu não saberia dizer.

– Conseguiu vê-la?

– No início, não. Mas logo tirou o véu do lugar: segurou-o no alto, olhou para ele por muito tempo, então jogou-o sobre a própria cabeça, virando-se para o espelho. Naquele momento, vi o reflexo do rosto e dos traços de maneira bastante distinta no espelho escuro e oblongo.

– E como eram?

– Assustadores e fantasmagóricos para mim... ah, senhor, nunca vi um rosto como aquele! Era

um rosto selvagem. Gostaria de poder esquecer o modo como revirou os olhos vermelhos, e o exagero sombrio e terrível das feições!

– Fantasmas em geral são pálidos, Jane.

– Esse era roxo, senhor: os lábios eram inchados e escuros, a testa sulcada: as sobrancelhas pretas e grossas encimavam dois olhos sanguíneos. Quer que eu lhe diga em que ele me fez pensar?

– Pode dizer.

– No terrível espectro alemão... o vampiro. (BRONTË, 2018, p. 332)

A presença dessa figura fantasmagórica em seus aposentos faz com que Jane perca os sentidos. O terror dessa cena é intensificado pelo fato de que, diferente das personagens radcliffianas que, sendo extremamente sensíveis, desmaiam com frequência diante dos supostos eventos sobrenaturais, a personagem de Brontë é caracterizada como uma mulher forte e corajosa, pouco propensa aos arroubos emocionais. Ainda assim, ela admite ter sido dominada por um medo insuportável: “pela segunda vez na vida, somente a segunda, o terror me deixou insensível” (BRONTË, 2018, p. 332).

Os mistérios que cercam Thornfield são desvendados apenas por ocasião do casamento de Jane e Rochester. À protagonista é revelada a existência de uma primeira esposa, Bertha Mason Rochester. Ela é corpulenta, viril, e sofre de uma doença mental cujos efeitos se refletem também em seu comportamento: é extremamente violenta e depravada. Anteriormente, na breve análise de *A Sicilian Romance*, comentei como, nas narrativas radcliffianas, a desmistificação dos supostos eventos sobrenaturais dá lugar a uma realidade muito mais horrível, com o intento de chocar o leitor. O mesmo pode ser dito da narrativa de Brontë,

quando a escritora descreve a execrável cela onde fora confinada Bertha Mason e o seu horrível estado de insanidade:

Ele [Rochester] ergueu a tapeçaria da parede, descobrindo a segunda porta: abriu-a também. Num quarto sem janelas, o fogo queimava numa lareira acesa, protegida por um guarda-fogo alto e forte, e havia um lampião suspenso do teto por uma corrente. [...] Nas sombras profundas, na outra extremidade do quarto um vulto corria, um vulto corria de um lado a outro. O que era, se animal ou humano, não era possível, à primeira vista, dizer: a criatura se arrastava, aparentemente, de quatro, mostrava os dentes e rosnavava como algum estranho animal selvagem. Mas usava roupas, e uma cabeleira escura e grisalha, desgrenhada como uma juba, ocultava sua cabeça e rosto. (BRONTË, 2018, p. 343)

Frequentemente descrita com a ferocidade e com os trejeitos de animais selvagens, comparada a monstros e bruxas, e até mesmo considerada inumana por conta de sua agressividade e loucura, não há dúvidas de que Bertha seja a vilã de *Jane Eyre*. Sua malignidade pode ser comprovada pelos inúmeros e brutais ataques aos habitantes de Thornfield e pela bem-sucedida tentativa de incendiar a mansão no desfecho da trama. Porém, Bertha é em muitos níveis também uma vítima do marido que, prometendo cuidar dela, mas incapaz de lidar com sua enfermidade, não encontrara outro modo de dominá-la senão pela violência. A prova de que a narrativa não se abstém de tentar provocar compaixão por sua condição encontra-se na fala da própria Jane, que adverte Rochester: “o senhor é implacável com relação àquela senhora desafortunada: fala dela com ódio, com

vingativa antipatia. É cruel... ela não pode evitar ser louca”. Por isso, concordo com Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979, p. 78), que defendem que “a fúria dela (ou dele) precisa ser reconhecida não apenas pela angélica protagonista a quem ela (ou ele) se opõe, mas, significativamente, *também pelo leitor*”. Dessa forma, é possível manipular os vínculos empáticos dos leitores, de modo a obter sua compaixão mesmo para uma personagem estigmatizada pela loucura. Assim, o Gótico feminino assume um tom de denúncia que o diferencia significativamente do Gótico masculino: ao chamar atenção para os sofrimentos das personagens femininas, suas narrativas parecem comprometidas em revelar as muitas injustiças as quais a mulher está sujeita em sua vida (SANTOS, 2017, p. 38).

CATARINA VON SASSEN

Tal como na literatura britânica, a poética gótica atraiu sobremaneira as escritoras brasileiras. Algumas de nossas primeiras romancistas, como Maria Firmina dos Reis e Ana Luísa de Azevedo Castro, investiram na mesma fórmula radcliffiana que retratava a perseguição, a fuga e o confinamento, entre outras ameaças de que as mulheres eram vítimas. Essa paridade existente entre a nossa literatura feminina e o Gótico se deve em parte porque nossa produção ficcional dialogou diretamente com as convenções deste último – em especial com as do Gótico feminino. As obras de muitas escritoras como Sophia Lee, Ann Radcliffe e Regina Roche circularam amplamente no Brasil (VASCONCELOS, 2012, p. 275; FRANÇA; SILVA, 2020, p. 84-87). Assim, é possível supor que o diálogo com o Gótico feminino em língua inglesa tenha oferecido

recursos para que as nossas escritoras abordassem problemas relativos às condições femininas, criando, assim, uma tradição do Gótico feminino no Brasil.

Também em nossa literatura feminina o ambiente doméstico aparece como o *locus horribilis* mais frequente, e os horrores do âmbito familiar figuram como principal temática. Não é difícil imaginar, portanto, que o *tópos* do confinamento feminino tenha servido aos efeitos de suspense e medo construídos nas narrativas de nossas escritoras. Em *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Castro, a protagonista que dá nome ao livro é obrigada pelos irmãos mais velhos a se casar com um homem a quem não ama e cuja obsessão lhe repugna. Por se recusar a um casamento sem amor, Narcisa é trancafiada pelos Villar em uma das casas da família, onde permanece como uma prisioneira até o dia de seu casamento (CASTRO, 2008, p. 79). Em outro romance da época, *A judia Rachel* (1886), Francisca Senhorinha da Motta Diniz impõe inúmeras situações de cárcere a sua heroína. Ambientado no Oriente, Rachel inicia a narrativa sendo escrava, e, por conta de sua beleza, é obrigada a casar-se com o sultão. O matrimônio revela-se um novo cativo, em que a infeliz protagonista enfrenta a inveja das outras sultanas, a ira e a tirania do esposo e a cobiça de outros personagens que tramam a sua morte. Nesse sentido, Diniz parece preocupada com questões semelhantes àquelas tematizadas pelas escritoras em língua inglesa que mencionei anteriormente. Com a infeliz história de Rachel, a escritora brasileira alerta para a facilidade com que as mulheres se tornam vítimas de cárceres e raramente contam com um aliado para interceder pelos seus sofrimentos.

Se na literatura brasileira do século XIX o tema do confinamento feminino é representado de modo mais pontual, no período posterior ele ganha maior destaque⁶ e é desenvolvido com maior profundidade nas obras de Maura Lopes Cançado, Lygia Fagundes Telles e Lya Luft, por exemplo. Tais escritoras exploram a junção entre confinamento e loucura, e parecem conscientes do potencial terrífico da mulher louca presa no sótão, consolidada na literatura pelas escritoras de língua inglesa.

É o caso, por exemplo, do romance seminal de Telles, *Ciranda de Pedra*, que possui muitas semelhanças de enredo com *Jane Eyre* – o que tem permitido estudos comparativos entre ambas as obras (COPATI; LAGUARDIA, 2013). Nele, Laura, a mãe da protagonista, é quem sofre os revezes da loucura causada pelo medo do marido. Em outro artigo, tive a oportunidade de comentar sobre essa personagem e procurei demonstrar que, diferente do demônio de Thornfield Hall, Laura é mais explicitamente apresentada como uma vítima, não sendo forte nem violenta, mas passiva e frágil; e, em vez de ser descrita como um animal selvagem, é comparada a um inseto, vítima de um enleio como a presa de uma aranha (TELLES, 2009, p. 9).

Tal como *Ciranda de Pedra*, o romance *As parceiras*, de Lya Luft, também confere uma faceta frágil às personagens que sofrem por doenças mentais. Nele, Anelise revisita sua história e a de sua

6 Cabe aqui ressaltar que o tema interessou também escritores como Carneiro Vilela, responsável pelo romance-folhetim *A emparedada da rua nova*, publicado possivelmente no final do século XIX. No século XX, o confinamento feminino ganha maior visibilidade também na literatura de autoria masculina: mulheres emparedadas, sequestradas e enclausuradas em ambientes domésticos opressivos tornam-se mais recorrentes e estão presentes, por exemplo, nos romances de Cornélio Penna, de Lúcio Cardoso e de Adonias Filho, onde o tema se une à loucura, à sexualidade e à religião.

família, em uma narrativa que utiliza a poética gótica para explorar a morte, a maternidade, a loucura, e retratar relações familiares marcadas por abusos e violências. A trama se passa no Chalé, “[u]ma construção grande e antiga, feia, de madeira pintada em cor ocre” (LUFT, 2003, p. 15), conhecida na vizinhança como “casa dos fantasmas”, alcunha dada pelos pescadores que acreditam ver coisas estranhas e ouvir vozes vindas do casarão. A própria Anelise recorda ter passado noites de terror quando morava no Chalé junto às tias – uma, carola; e a outra, uma anã com problemas mentais:

No casarão havia medo, tia Beata, e Bila. Um sótão misterioso. Mexericos da cozinha sobre fantasmas e vozes. De noite eu sofria mais, escutava gente murmurando sem parar lá em cima. Qualquer sombra me assustava. Havia rostos atrás da cortina, eu não os enxergava mas tinha certeza de que estavam ali. Se a cortina estava aberta, havia um par de olhos fixos atrás da vidraça. Eu acordava molhada de suor, hirta de medo, não conseguia nem estender a mão e acender a lâmpada de cabeceira: estátua de pedra, anjo de sepultura.

O quarto enorme com a cama perdida no meio, altas paredes pintadas de ramagens num fundo escuro. Perto do teto, um friso com rosas nítidas, caules e até espinhos. Eu contava as flores para espantar o medo. Mas havia alguém falando. No sótão. (LUFT, 2003, p. 60)

O medo sentido por Anelise é justificado pelas muitas histórias contadas pelos membros da família e pelos empregados da casa a respeito da matriarca, Catarina von Sassen, “a mulher de branco, moradora do sótão” (LUFT, 2003, p. 12), descrita como “[u]ma doida bonita, asseada, mansa”, que passava os dias alheia ao mundo real, “escrevendo e murmurando entre rendas e alfazema” e “Não

fazia mal a ninguém” (LUFT, 2003, p. 44). Embora inofensiva, a loucura de Catarina liga-se a horríveis segredos do passado que, impossíveis de serem esquecidos pela família, fazem do Chalé um *locus horribilis*, palco de inúmeras transgressões. Catarina casara muito jovem a mando da mãe, que, desejando voltar para a Alemanha, a abandonara aos cuidados de um marido arranjado:

Casando, Catarina deixou na cama de solteira três bonecas de rosto de porcelana. A mãe voltou para a Alemanha, aliviada por estar a filha em boas mãos, destino assegurado.

O destino foi zeloso: caçou-a pelos quartos do casarão, seguiu-a pelos corredores, ameaçou arrombar os banheiros chaveados como arrombava dia e noite o corpo imaturo. Mais tarde, entenderam que os arroubos de meu avô eram doentios: nada aplacava suas virilhas em fogo.

E Catarina sucumbiu a um fundo terror do sexo e da vida. Não os medrosos pruridos de muitas novinhas do seu tempo, mas uma agoniada compulsão de fugir. (LUFT, 2003, p. 13)

O passado de Catarina é um dos momentos em que a narrativa se vale de cenas que procuram suscitar horror e repulsa como forma de denunciar a violência à qual a mulher está sujeita dentro do âmbito familiar – violência que, de outra forma, talvez permanecesse um segredo mantido pela discrição da vida privada. A narração dos contínuos estupros aos quais Catarina fora submetida ao longo de seu casamento, do vômito amargo como resposta fisiológica à sua violação, ressaltam o medo intenso que ela sente do marido (LUFT, 2003, p. 52). É notável, então, que a trama, colocando-se a favor de Catarina, procure conquistar a empatia do leitor ao destacar como ela fora peça de um “jogo sujo”

(LUFT, 2003, p. 11), como foi negado à jovem esposa qualquer tipo de salvação dos horrores do sexo (LUFT, 2003, p. 46).

A jovem jamais se recuperaria da inocência perdida abruptamente e dos contínuos e brutais estupros. Ela passa a se abrigar no sótão, onde costumava se trancar para fugir do marido, e, uma vez que este se muda para uma fazenda, ela manda mobiliar o aposento como um quarto de menina, todo branco. Esquecida no Chalé com as empregadas e uma governanta, confinada por vontade próprio no único lugar onde se sentia segura, a avó de Anelise perde, gradativamente, a lucidez e passa a falar sozinha uma ladainha que se fazia ouvir por toda a casa, mesmo depois de sua morte (LUFT, 2003, p. 14). Tal como Bertha Mason assombra Thornfield, Catarina torna-se também uma espécie de fantasmagoria do Chalé: após o seu falecimento, um vulto branco é visto nos jardins, encurvado, como se apanhasse papéis no chão (LUFT, 2003, p. 61).

Grande parte da narrativa de *As parceiras* se desenvolve como uma tentativa da protagonista de lembrar o passado traumático da família e desvendar os mistérios relacionados aos von Sassen, para que consiga, dessa forma, avaliar a sua própria história de vida. Anelise acredita que as filhas e netas de Catarina trazem um estigma responsável por fazer da família “um bando de mulheres malsinadas”, “sozinhas e doidas” (LUFT, 2003, p. 30; 46). O tema da maldição familiar está presente desde as origens do Gótico literário, quando Walpole admite ter desenvolvido na trama de *O Castelo de Otranto* – obra seminal dessa literatura –, a máxima “os pecados dos pais recaem sobre os filhos da terceira e quarta gerações” (WALPOLE, 2018, p. 66). No romance de Luft, esse mesmo tema

se amalgama com as ansiedades femininas, isto é, os horrores vivenciados por Catarina von Sassen e a insanidade advinda de seus traumas, que são entendidos como o motivo pelo qual as demais mulheres da família, principalmente Anelise e sua irmã, Vânia, experimentem outro tipo de horror: o da gravidez, temendo sempre que “do ventre liso despontasse uma ponta de galho da árvore doentia” (LUFT, 2003, p. 41). Pretendo, porém, analisar as relações entre maternidade e medo em um artigo futuro, focado especificamente no modo como as escritoras do Gótico feminino abordaram esse assunto em suas obras.

A pletera de exemplos na literatura de língua inglesa e na literatura brasileira parece confirmar a hipótese defendida por Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979) de que o confinamento feminino é de fato um *tópos* explorado por uma tradição literária formada por diferentes escritoras, histórica e geograficamente afastadas umas das outras. Nessas obras, a mulher presa no sótão é sempre retratada como uma figura ambígua: morta para o mundo, mas viva e encarcerada; simultaneamente uma vilã e uma vítima; aterrorizante, mas frágil. A despeito dos estigmas que tais personagens carregam, as obras de autoria feminina parecem estimular a empatia do leitor para com o seu sofrimento. As vantagens dessa criação de vínculos empáticos ultrapassam os limites da ficção, pois, em uma literatura que não raro procura pressionar o *status quo*, a insistência em revelar a identidade e a história da mulher louca presa no sótão alerta para os terrores e horrores passíveis de serem vivenciados pelas mulheres dentro de seus próprios lares.

REFERÊNCIAS

- BIRKHEAD, Edith. *The Tale of Terror; a study of the Gothic Romance*. Charleston, SC: Bibliobazaar, 2006.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução de Adriana Lisboa. Apresentação Antônia Pellegrino. Notas Bruno Gambarotto. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. *D. Narcisa de Villar*. 5. ed. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008.
- COPATI, Guilherme; LAGUARDIA, Adelaine. A errância e o Gótico em *Ciranda de Pedra. Interdisciplinar*. Edição Especial 90 anos de Lygia Fagundes Telles. Itabaiana/SE, ano VIII, v.18, p. 239-250, jan./jun., 2013. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1388>. Acesso em: 26 jan. 2021.
- DELAMOTTE, Eugenia. *Perils of the night: A feminist study of Nineteenth-Century Gothic*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- FRANÇA, Júlio. “Introdução”. In: FRANÇA, Júlio. *Poéticas do mal – a literatura do medo no Brasil (1840 – 1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, p. 19-35, 2017.
- FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. Nas origens do romance e do Gótico no Brasil: o terror radcliffeano em Teixeira e Sousa. *Revista de estudos de cultura*. São Cristóvão (SE), v. 6, n. 16, p. 81-96, jan./abr., 2020. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/revsec/article/view/14164/10788>. Acesso em: 26 jan. 2021.
- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*. Yale: Yale University Press, 1979.
- LEE, Sophia. *The Recess; or A Tale of Other Times*. V. III. London: T. Cadell and W. Davies, 1804.
- LUFT, Lya. *As parceiras*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- MAHAWATTE, Royce. Horror in the Nineteenth Century: Dreadful Sensations, 1820-80. In: ALDANA REYES, Xavier. (Ed.) *Horror: A Literary History*. London: The British Library, p. 77-101, 2016.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror*. Vol. 1. 2nd ed. London: Longman, 1996.
- RADCLIFFE, Ann. *A Sicilian Romance*. United States of America: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *O Gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida. 2017. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2017.

TALAIRACH-VIELMAS, Laurence. Madwomen and Attics. In: HORNER, Avril; ZLOSNIK, Sue. (Eds.). *Woman and the gothic: an Edinburgh Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 31-45, 2016.

TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Sentidos do demoníaco em José de Alencar. *Ilha do Desterro*, n. 62, p. 271- 292, 2012, Florianópolis: UFSC. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2012n62p271/23164>. Acesso em: 26 jan. 2021.

WALPOLE, Horace. Prefácio. Tradução de Luciano Cabral. In: FRANÇA, Júlio; SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *As Artes do Mal: Textos seminais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bonecker, p. 65-67, 2018.

WOOLF, Virginia. Mulheres e ficção. In: WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, p. 9-19, 2019.