



20
ABUSÕES
ano09

EDITORIAL

As artes da abusão: dos erros de percepção, das coisas que se tomam por outras, das ilusões e dos enganos; da crença no fantástico e das superstições; dos feitiços, dos esconjuros e dos malefícios. Foi em torno dessa hoje exótica palavra que nasceu a Abusões, revista dedicada às ficções que transitam nas franjas do real, um projeto que é fruto da parceria entre dois Grupos de Pesquisa certificados pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) junto ao Diretório de Grupos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), o Nós do Insólito: Vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica e o Estudos do Gótico.

O vigor desse campo de estudos nas universidades brasileiras é atestado pelo surgimento e consolidação, nos últimos anos, de vários grupos de pesquisa a ele dedicados, como o Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP), o Espacialidades Artísticas (UFU), o Língua e literatura: interdisciplinaridade e docência (UNIFESP) e o Narrativa e insólito (UFU), todos reunidos, juntamente com nossos dois grupos da UERJ, no GT da Associação Nacional de Pós-graduações e Pesquisa em Letras e Linguística Vertentes do Insólito Ficcional.

Dessas inúmeras e labirínticas intersecções e tangências entre o insólito, o gótico, o fantástico, o medo, o estranho, o maravilhoso, o horror, a fantasia, o sobrenatural, vêm os artigos que dão corpo à publicação. Interessa veicular os resultados de pesquisas dessa vasta rede de estudos, seja como um instrumento de divulgação, seja como um ambiente crítico, capaz de integrar trabalhos individuais em projetos coletivos.

Periódico quadrimestral, que tem por finalidade a divulgação de artigos, traduções, resenhas, entrevistas, depoimentos, testemunhos, ficção e outras fontes documentais relevantes para os estudos do Gótico, Fantástico e Insólito Ficcional, conforme expresso em seu Editorial Permanente, e publica textos em português, galego, espanhol, francês, italiano, inglês e alemão.

Editores Gerentes

Flavio García (UERJ)

Líder do GP Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica

Júlio França (UERJ)

Líder do GP Estudos do Gótico

Regina Michelli

Líder do GP EnLIJ – Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	05
--------------------	----

DOSSIÊ

TRÊS SÉCULOS DE LITERATURA DO MEDO DE AUTORIA FEMININA

A CONSUBSTANCIAÇÃO E FANTASMAGORIZAÇÃO DE WUTHERING HEIGHTS	10
--	----

“THE UNDYING HABIT OF FEAR”: THE PRESENCE OF THE GOTHIC IN GEORGE ELIOT’S NOVEL <i>ROMOLA</i>	33
--	----

“IGNOTA FEMINISTA-FANTÁSTICA”: A <i>RAINHA DO IGNOTO</i> , DE EMÍLIA FREITAS	61
---	----

O FEMINISMO DE NÍSIA FLORESTA RETRATADO N’A <i>RAINHA DO IGNOTO</i> , DE EMÍLIA FREITAS	83
--	----

A MATERNIDADE COMO MOTIVO GÓTICO EM “OS PORCOS”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA	101
---	-----

UMA VAMPIRA BRASILEIRA QUE PRECEDEU DRÁCULA: A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM VAMPIRESCA EM “A NEVROSE DA COR”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA	129
--	-----

REPRESENTAÇÕES DO MEDO NO CONTO “A CASA DOS MORTOS”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA	150
---	-----

ÂNSIA ETERNA — A TRANSCRIÇÃO DOS CONTOS DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA PARA A ARTE SEQUENCIAL DE VERÔNICA BERTA	171
---	-----

A OPRESSÃO SENTIDA NOS CORPOS FEMININOS PELO VIÉS DE UMA LITERATURA GÓTICA BRASILEIRA	205
--	-----

O MEDO COMO CONSTRUTO EM <i>A ASSOMBRAÇÃO DA CASA DA COLINA</i> , DE SHIRLEY JACKSON	224
A MULHER NO PULMÃO DE AÇO: GÊNERO E MEDO EM “A CIRCLE IN THE FIRE”, DE FLANNERY O’CONNOR	254
NO VÃO DA ESCADA: O MEDO DE SI EM <i>A OBSCENA SENHORA</i> DE HILDA HILST	290
A TRADUÇÃO DAS MONSTRUOSIDADES DO GÓTICO FEMININO E PÓS-COLONIAL: UMA ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE <i>BELOVED</i> , DE TONI MORRISON	307
HORRORES (DES)APARECIDOS EM “A CASA DE ADELA”, DE MARIANA ENRIQUEZ	356
O MEDO NAS NARRATIVAS DE EXPERIÊNCIA DE LIUDMILA PETRUCHÉVSKAIA	381
MISCELÂNEA	
<hr/>	
“A SILVANA”, DE TEFFI	405
ENTREVISTA COM CLÁUDIA LEMES	427

APRESENTAÇÃO

Ana Paula dos Santos (UERJ)

Ana Resende (UERJ)

Anna Faedrich (UFF)

Renata Philippov (UNIFESP)

Ao utilizar, pela primeira vez, o termo “Gótico feminino” em *Literary Women* (1976), Ellen Moers referia-se àquelas obras produzidas por mulheres, que provocavam nos leitores o medo ou efeitos a ele correlatos, como o horror, o terror e a repulsa. Não por acaso, Moers menciona Ann Radcliffe, a escritora de maior êxito no Setecentos. Em seus romances, paisagens soturnas e castelos em ruínas eram descritos de modo a suscitar o efeito sublime e funcionavam como cenários adequados para possíveis aparições sobrenaturais. Além de Radcliffe, Moers analisa a obra de Mary Shelley, que anuncia, em *Frankenstein* (1831), a intenção de enregelar o sangue e acelerar os batimentos cardíacos de seus leitores, associando o sucesso da narrativa à intensidade das alterações fisiológicas produzidas no sistema circulatório de seu público.

Na virada do século XIX, já não era a visão de cadáveres em decomposição ou aparições fantasmagóricas que causava arrepios e excitava os nervos, mas os “fantasmas dentro de nós” (WOOLF, 1958, p. 59) como observa Virginia Woolf, em *Granite and Rainbow*, ao notar o interesse do público pela ficção que tematizava medos mais contemporâneos, como a opressão da mulher, o preconceito com as camadas menos privilegiadas da sociedade, os aspectos mais sombrios da vida social e doméstica em detrimento daqueles explorados pelos primeiros romances góticos. A literatura do medo ganhou, assim, novo ímpeto com a produção literária *fin-de-siècle* e

modernista de autoras como Kate Chopin, Júlia Lopes de Almeida, Shirley Jackson, Flannery O'Connor e a própria Virginia Woolf.

Ao identificar a tradição transnacional e trans-histórica da literatura do medo de autoras mulheres, bem como o legado deixado por sua produção literária nos últimos três séculos, no Brasil e no exterior, este dossiê também reconhece a importância da criação de espaços — literais ou metafóricos — para a discussão da produção de mulheres escritoras, um tema que ocupou a reflexão de várias pensadoras, desde o ensaio pioneiro de Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929), sobre a condição das mulheres de letras, até o livro *How to Suppress Women's Writing* (1983), da escritora, crítica e ensaísta Joanna Russ. A advertência da autora norte-americana de que “sem modelos, é difícil trabalhar; sem um contexto, é difícil avaliar; sem pares, é praticamente impossível falar” (RUSS, 2018, p. 117) também é um chamado à ação.

O dossiê traz artigos sobre Emily Brontë, George Eliot, Emília Freitas, Júlia Lopes de Almeida, Shirley Jackson, Flannery O'Connor, Hilda Hilst, Toni Morrison, Mariana Enríquez e Liudmila Petruchévskaja, além de uma entrevista com a escritora de romances policiais Claudia Lemes e a tradução do conto “A Silvana”, da escritora e poeta russa Teffi, pseudônimo de Nadejda Aleksandrovna Lokhvitskaya.

Boa leitura!

DOSSIÊ

TRÊS SÉCULOS DE LITERATURA DO MEDO DE AUTORIA FEMININA

DOSSIÊ

TRÊS SÉCULOS DE LITERATURA DO MEDO DE AUTORIA FEMININA

A CONSUBSTANCIAÇÃO E FANTASMAGORIZAÇÃO DE WUTHERING HEIGHTS	10
“THE UNDYING HABIT OF FEAR”: THE PRESENCE OF THE GOTHIC IN GEORGE ELIOT’S NOVEL <i>ROMOLA</i>	33
“IGNOTA FEMINISTA-FANTÁSTICA”: A <i>RAINHA DO IGNOTO</i> , DE EMÍLIA FREITAS	61
O FEMINISMO DE NÍSIA FLORESTA RETRATADO N’A <i>RAINHA DO IGNOTO</i> , DE EMÍLIA FREITAS	83
A MATERNIDADE COMO MOTIVO GÓTICO EM “OS PORCOS”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA	101
UMA VAMPIRA BRASILEIRA QUE PRECEDEU DRÁCULA: A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM VAMPIRESCA EM “A NEVROSE DA COR”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA	129
REPRESENTAÇÕES DO MEDO NO CONTO “A CASA DOS MORTOS”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA	150
ÂNSIA ETERNA — A TRANSCRIÇÃO DOS CONTOS DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA PARA A ARTE SEQUENCIAL DE VERÔNICA BERTA	171
A OPRESSÃO SENTIDA NOS CORPOS FEMININOS PELO VIÉS DE UMA LITERATURA GÓTICA BRASILEIRA	205
O MEDO COMO CONSTRUTO EM <i>A ASSOMBRAÇÃO DA CASA DA COLINA</i> , DE SHIRLEY JACKSON	224

A MULHER NO PULMÃO DE AÇO: GÊNERO E MEDO EM “A CIRCLE IN THE FIRE”, DE FLANNERY O’CONNOR	254
NO VÃO DA ESCADA: O MEDO DE SI EM A <i>OBSCENA</i> <i>SENHORA</i> DE HILDA HILST	290
A TRADUÇÃO DAS MONSTRUOSIDADES DO GÓTICO FEMININO E PÓS-COLONIAL: UMA ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE <i>BELOVED</i> , DE TONI MORRISON	307
HORRORES (DES)APARECIDOS EM “A CASA DE ADELA”, DE MARIANA ENRIQUEZ	356
O MEDO NAS NARRATIVAS DE EXPERIÊNCIA DE LIUDMILA PETRUCHÉVSKAIA	381

01

A CONSUBSTANCIAÇÃO E FANTASMAGORIZAÇÃO DE WUTHERING HEIGHTS

Gisele Gemmi Chiari

Recebido em 09 out 2022.

Aprovado em 18 jan 2023.

Gisele Gemmi Chiari

Pós-doutoranda em Teoria Literária, Narrativas e Oralidade, pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

Doutora em Letras, Literatura Brasileira, pela Universidade de São Paulo (USP), 2015.

Integrante do grupo de pesquisa “Coletivos poéticos e políticas públicas de inclusão: inovação social na cena literária”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1727308126535213>.

ORCID iD: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0003-3475-5500>.

E-mail: giselegemmi@hotmail.com.

Resumo: Desde a sua primeira publicação em 1847, *O morro dos ventos uivantes* de Emily Brontë tem provocado inúmeros debates, seja em relação ao desconforto que as ações dos personagens Heathcliff e Cathy suscitaram por desviarem-se das normas e moral vitorianas, seja pelas inovações estruturais e linguísticas da obra. Com um enredo complexo, o romance tem sido analisado sob diversos aspectos, a fortuna crítica compreende interpretações de cunho marxista, psicanalítico, pós-colonialista, feminista, além de análises que enfatizam os elementos góticos e românticos. Neste artigo nos deteremos na

questão do espaço em *O morro dos ventos uivantes*, especificamente pensando a herdade de Wuthering Heights como uma casa mal-assombrada, ou melhor, assinalando como acontece esse processo de fantasmagorização. Para tanto, o estudo baseia-se na noção freudiana de *Umheimlich*, no conceito de consubstanciação, bem como na ideia de contraespaço apresentada por Foucault.

Palavras-chave: O morro dos ventos uivantes. Emily Brontë. Umheimlich. Casa mal-assombrada.

Abstract: Since its first publication in 1847, *Wuthering Heights* by Emily Brontë has provoked numerous debates, whether in relation to the discomfort aroused by the actions of the characters Heathcliff and Cathy by deviating from Victorian norms and morals, or by the structural and linguistic innovations of the work. With a complex plot, the novel has been analyzed under several aspects, the critical fortune includes Marxist, psychoanalytic, post-colonialist, and feminist interpretations, besides analyses that emphasize the gothic and romantic elements. In this paper we will focus on the issue of space in the novel, specifically thinking of the Wuthering Heights estate as a haunted house, or rather, pointing out how this process of ghosting takes place. To this end, the study is based on the Freudian notion of *Umheimlich*, the concept of consubstantiation, as well as the idea of counter-space presented by Foucault.

Keywords: Wuthering Heights. Emily Brontë. *Umheimlich*. Haunted houses.

A partir do século XVIII, as mulheres começam a obter mais visibilidade como escritoras, leitoras ou mesmo como personagens de ficção, embora não recebessem incentivo para se desenvolverem intelectualmente e estivessem confinadas

ao espaço doméstico. No entanto, mesmo nos romances de autoria feminina a tendência era reproduzir nas personagens o modelo de feminilidade aprovado pela sociedade patriarcal. Essa representação de um ideal feminino foi divulgada nos romances e se perpetuou até o final do século XIX (VASCONCELOS, 2007, p. 141). Os enredos mormente narravam a jornada de uma heroína, fora do espaço do lar e afastada da família, enfrentando uma série de obstáculos que põe em risco sua conduta moral. Os problemas enfrentados no âmbito da diegese, no entanto, representavam questões importantes para as mulheres coetâneas, como o celibato, a escolha do marido, o casamento, a perda da virgindade, a maternidade, o adultério. Para tanto, em geral, as narrativas eram imbuídas de vários artifícios, e a intriga, valendo-se da herança romanesca, caracterizava-se pelo acúmulo de aventuras e reviravoltas. As personagens tendiam a ser planas ou pouco complexas, não apresentando, assim, aprofundamento psicológico ou delineamento social, os desfechos, por sua vez, são direcionados a um objetivo moral. Todos esses predicativos colaboram para tornar os enredos inverossímeis (VASCONCELOS, 2002, p. 113-114).

No século XIX, nas produções literárias das irmãs Brontë, especialmente nas de Charlotte e Emily, já não há uma preocupação evidente em alinhar as personagens a um ideal feminino, nem à ironia civilizada presente no romance inglês dominante de Austen, Thackeray, George Eliot e Henry James. As Brontës, pelo contrário, parecem evitar um excesso de civilidade para não enfraquecer o vigor de seus escritos, e, por isso, certas passagens soam cruéis e violentas. Do ponto de vista de Thrushcross Grange, Heathcliff

e Catherine agem grosseiramente, de maneira incivilizada, mas é dessa forma que ambos combatem as hierarquias sociais e desprezam todos os negócios referentes à propriedade, herança e o mercado de casamento (EAGLETON, 2010, p. 1).

Em *O morro dos ventos uivantes* (1847), Emily Brontë (1818-1848) aborda os mesmos problemas femininos enfrentados pelas personagens dos romances de suas predecessoras do século XVIII, no entanto, os compreende sob uma ótica dialética, ou melhor, sob uma ótica do conflito, pois não é apresentada uma síntese das antíteses representadas nas oposições entre o mundo adulto e o da criança, a masculinidade e feminilidade, a civilização e natureza, o livre arbítrio e determinismo. Como observou Eagleton (2010, p. 4), a estrutura eminentemente dialética do romance se recusa a permitir ao leitor uma simples escolha entre leituras. De maneira engenhosa, a autora desvincula-se dos enredos pautados em reviravoltas inverossímeis e estrutura o romance em dualidades conformando conteúdo e forma. Assim, ela implanta as antíteses por meio de pares: duas casas, duas famílias, dois narradores, duas gerações (KNOEPFLMACHER, 1989, p. viii) abrangendo questões histórico-sociais, porém, numa atmosfera em que o limite entre o real e o insólito é diluído.

O enredo de *Wuthering Heights* tem como base o triângulo amoroso formado por Heathcliff, Catherine e Edgar Linton, mas essa definição reducionista não dá conta da abrangência que a obra compreende, de tal maneira que o romance tem sido objeto de diferentes perspectivas de análise. Heathcliff, dito de origem cigana, é adotado pelo senhor Earnshaw, que o encontra perambulando pelas ruas de Londres. A chegada do garoto desestrutura a família.

O pai passará a privilegiar o garoto perfilhado em detrimento do primogênito, Hindley, o que causará ciúmes e desejo de vingança do filho legítimo. Já Catherine, a filha mais nova, se tornará a companheira do irmão adotado. Com o passar do tempo, a cumplicidade da infância se transformará em paixão. Com a morte do sr. Earnshaw, Hindley assume a administração da propriedade, relegando Heathcliff à categoria de servo, que passa a ser maltratado e humilhado. Catherine, devido à situação a que o irmão adotivo é rebaixado, decide se casar com Linton, vizinho proprietário da rica Thrushcross Grange. Sentindo-se traído, o cigano abandona Wuthering Heights. Ele desaparece por três anos, e quando retorna, apresenta-se bastante mudado e com posses. Volve resoluto para vingar-se de Hindley e da família Linton. Catherine, grávida e confusa, se dá conta que é impossível conciliar paixão e casamento. Ela adoece e morre. A segunda geração — Hareton, filho de Hindley; Linton, filho de Isabella e Heathcliff; e Cathy, filha de Linton e Catherine —, dá continuidade à relação de amor e desagravo dos pais. Heathcliff, atormentado pela morte de Catherine, por fim, abre mão da vingança e morre para se juntar à amada.

O romance aborda uma série de temas, tais como as desigualdades econômico-sociais, o poder patriarcal, a sociedade vitoriana, as relações de família, a infância, o (auto)exílio, a dissonância entre natureza e sociedade, o amor impossível e o triângulo amoroso. Destarte, *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, tem sido um objeto profícuo para a crítica literária. Com um enredo complexo, o romance compreende interpretações marxistas, psicanalíticas, formalistas, pós-colonialistas, feministas, além das análises que enfatizam os elementos góticos e românticos.

Neste estudo nos deteremos na questão do espaço em *O morro dos ventos uivantes*, especificamente pensando a herdade de Wuthering Heights como uma casa assombrada. É importante notar que propriedade e obra são homônimas, ademais o título remete à charneca e ao “tumulto atmosférico a que este local está sujeito em época de tempestades”. Dito de outra maneira, a morada dos Earnshaws e de Heathcliff transcende o elemento arquitetônico e se expande. Há uma dissolução dos limites da casa com a natureza, o que remete à própria questão estética que envolve a literatura gótica em sua temática e estrutura de excessos, limiares e transgressões (o horror, o sonho, a loucura, a noite, o sobrenatural e a morte). A exploração do espaço sobrenatural se reverbera nos acontecimentos dramáticos e no ritmo acelerado sugerido pela sucessão de episódios atemorizantes e emocionantes.

No Romantismo, porém, o elemento característico se confunde não raro com o desequilíbrio correspondente, graças a uma estética baseada no movimento, no deslocar incessante dos planos. Por isso o desequilíbrio representa autenticamente o ideal romântico, que não teme a desmedida e se inclina, no limite, para a subversão do discurso. (CANDIDO, 1964, p. 15)

Pensando o sentido de consubstanciação como a ideia de unir-se numa só substância, unir-se intimamente, identificar-se, sugerimos que, no romance, a casa e os protagonistas comungam a ânsia de se confundir com a natureza, se autodiluindo uns nos outros. No entanto, esse desejo é causado pela inserção de uma personagem no enredo, pois é a figura de Heathcliff que modifica a relação das personagens com o espaço, incluindo tanto Wuthering

Heights como Thrushcross Grange, transformando assim o *heimlich* em *unheimlich*, ou seja, o que era familiar e seguro passa a ser estranho e amedrontador¹: “O meu sonho era que acontecesse alguma coisa capaz de libertar Wuthering Heights e Thrushcross Grange da presença do sr. Heathcliff, deixando-nos viver como antes da sua vinda. Aquelas visitas eram para mim um pesadelo contínuo” (BRONTË, 2010, p. 17).

Vale lembrar que nos escritos de Hoffman e Poe esse motivo do contraste entre a segurança do interior do lar e o medo da invasão por um forasteiro ou um desconhecido é bastante explorado. Outrossim, há em seus contos, uma equivalência entre a inquietação espacial e mental; dito de outro modo, o elemento arquitetônico reflete os desvios e labirintos dos pensamentos e sentimentos das personagens.

No romance em questão, a mudança não se dá na estrutura física das casas, mas na relação delas com os caracteres e com o espaço exterior. Heathcliff traz o tumulto atmosférico do exterior para o interior das casas: “E assim, desde o começo, trouxe ele a discórdia para dentro de casa” (BRONTË, 2010, p. 51).

Essa dinâmica de a casa refletir ou se unir à alma da personagem é precisamente o que Edgar Allan Poe aplica no conto “The fall of the house of Usher”. Porém, diferentemente do conto de Poe, em *Wuthering Heights*, o espelhamento entre espaço e personagem não resulta no desaparecimento da construção, mas em sua *supernaturalização*. A casa de *O morro dos ventos uivantes*,

1 “The house provided an especially favored site for uncanny disturbances its apparent domesticity, its residue of family history and nostalgia its role as he last and most intimate shelter of private comfort sharpened by contrast the terror of invasion by alien spirits” (VIDLER, 1992, p. 17).

antes no limiar entre natureza e civilização, ao final do romance, ao ser esvaziada e supostamente assombrada pelos espectros de Catherine e Heathcliff, torna-se sobrenatural: “one thought one saw a sepulcher with windows allowing the specters to look out” (HUGO apud VIDLER, 1992, p. 20). Outro aspecto equivalente entre os dois escritos está na ideia de integração entre a casa e os protagonistas. No conto do escritor americano, quando os dois protagonistas fenecem, a casa desaparece com eles. Em *O morro dos ventos uivantes*, eles permanecem nela, apesar de seu esvaziamento e da morte de ambos. Nos dois casos, entretanto, há o apagamento dos contornos entre o que é orgânico e inorgânico, personagens e casa se (con)fundem.

Como a casa abandonada de Guernsey, que fascinou Victor Hugo, situada num lugar deserto com suas janelas e inscrições enigmáticas, a morada dos ventos borrascosos tem um aspecto pitoresco e traços de antropomorfização. A gótica inscrição no seu pórtico, “1500 - Hareton Earnshaw”, nos arroja para o passado, e, ao mesmo tempo, de forma insólita, evoca o presente, esmaecendo as marcas temporais. Outrossim, na cena em que o fantasma de Catherine pede para entrar na casa, a fronteira entre o passado e presente se dilui, assim como entre o natural e o sobrenatural, entre o real e o onírico.

Nesse sentido, *O morro dos ventos uivantes* narra a fantasmagorização da casa e da charneca: “The house, like man, can become a skeleton. A superstition is enough to kill it” (HUGO apud VIDLER, 1992, p. 20). A narrativa nos faz conhecer o mistério que arrastou *Wuthering Heights* ao esvaziamento de vida e a ocupação por espectros, supernaturalizando o natural,

e, ao mesmo tempo, naturalizando o sobrenatural: “Natural Supernaturalism’— for the general tendency was, in diverse degrees and ways, to naturalize the supernatural and to humanize the divine” (ABRAMS, 1973, p. 122). O romance de Emily Brönte responde, de alguma maneira, às questões formuladas por Victor Hugo ao se deter em frente à casa mal-assombrada de Guernsey, citada anteriormente: “Quem foram os habitantes originais? Por que ocorreu o seu abandono? Por que não tem donos?” (VIDLER, 1992, p. 20).

A charneca e a propriedade de Wuthering Heights, após o seu esvaziamento, se constituíam como contraespaços, lugares que se opõem aos outros e os contestam, refletindo as rupturas da vida, do amor e da morte. A charneca é como a cama dos pais mencionada por Foucault quando trata das heterotopias. Explorada pelas crianças, torna-se lugar da imaginação e do deleite, prazer que durará até o retorno dos pais, quando serão punidas. Os *moors* são esse lugar da utopia localizada em que Heathcliff e Catherine vivem sua infância, lugar que se contrapõe tanto a casa dos Earnshaws como a dos Lintons. Como sujeitos desviantes da norma e da moral vitoriana, a charneca se torna o espaço e o tempo propício a eles. Somente quando Heathcliff subverte a opressão sofrida e abdica da vingança, Wuthering Heights é consubstanciada pela charneca, tornando-se parte dela e, portanto, heterotopia. É a negação, ausência da linearidade temporal: tempo da infância, do sonho, da morte.

Há os [lugares] que são *absolutamente* diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-

los ou purificá-los. São como que contraespaços. As crianças conhecem perfeitamente esses contraespaços, essas utopias localizadas. É o fundo do jardim, com certeza, é com certeza o celeiro, ou melhor ainda, a tenda de índios erguida no meio do celeiro, ou é então – na quinta-feira à tarde – a grande cama dos pais. É nessa grande cama que se descobre o oceano, pois nela se pode nadar entre as cobertas; depois, essa grande cama é também o céu, pois se pode saltar sobre as molas; é a floresta, pois pode-se nela esconder-se; é a noite, pois ali se pode virar fantasma entre os lençóis, é, enfim, o prazer, pois no retorno dos pais, se será punido. (FOUCAULT, 2013, p. 20)

De qualquer maneira é preciso atentar para o fato de que tanto o espaço em *Wuthering Heights*, incluindo a casa e a charneca com seus ventos tumultuosos, assim como Heathcliff incitam uma sensação de perigo, medo e dor. Esse efeito, segundo a teoria de Edmund Burke, constitui uma fonte do sublime porque produz as emoções mais fortes que o espírito pode alcançar. A vastidão dos *moors*, o poder das intempéries e de Heathcliff, bem como a obscuridade da casa e de seu senhorio, misterioso em sua origem e ascensão, produzem esse efeito de terror e admiração.

É nesse sentido que, Brontë, ao contrário do que a fortuna crítica coeva à publicação do romance aventou, constrói meticulosamente a ambiência da narrativa que se coaduna às personagens e ao sentido da obra. As descrições da casa em questão, seja por meio dos narradores ou da fala dos caracteres, se configuram como um lugar antigo, afastado, de difícil acesso, cercado por uma natureza inóspita, mas forte o suficiente para aguentar as intempéries. Sinistra, escura e fria, a morada dos

Earnshaws é antropomorfizada ao longo do romance e, num jogo de espelhos, Heathcliff recebe os mesmos predicativos destinados à casa e à charneca. Logo no início da narrativa, quando Lockwood visita seu senhorio, a casa e seu dono se mostram igualmente hostis: “O ‘pode entrar’ era dito entre dentes e na realidade significava: ‘Diabos o levem!’ Até mesmo o portão sobre o qual se reclinava não se moveu em concordância com as palavras” (BRONTË, 2010, p. 9).

É interessante observar que apenas Heathcliff e sua casa recebem nomes interligados a elementos da natureza. Embora ao longo do romance as outras personagens também sejam comparadas a elementos naturais. A autora aplica um arsenal de metáforas e analogias da natureza para destacar e aprofundar o delineamento dos caracteres e suas emoções, evidenciando o lado obscuro da natureza humana.

To exalt the power of human feeling, Emily Brontë roots her analogies in the fierce life of animals and in the relentless life of the elements – fire, wind, water. [...] The application of this landscape to the characters is made explicit in the second half of the novel when Heathcliff says, ‘Now, my bonny lad, you are mine! And we’ll see if one tree won’t grow as crooked as another, with the same wind to twist it! This analogy provides at least half of the metaphorical base of the novel’. (SCHORER, 1992, p. 134-135)

Wuthering, lembramos, descreve a condição atmosférica tumultuosa deste local em época de tempestades (BRONTË, 2010, p. 10), e Heathcliff é um nome composto por dois termos que compreendem duas ideias, a de terreno improdutivo e inculto (heath), e de abismo (cliff). Conforme observamos anteriormente,

o herói vilão reflete as características do espaço e, assim como a charneca, mostra-se árido, áspero, e, em alguns aspectos, incivilizado. Vale lembrar que abismo designa o mundo das profundidades ou das alturas indefinidas. Se associa a ideia do caos originário e do fim dos tempos. No plano psicológico corresponde a indeterminação da infância e do final da vida, a decomposição da pessoa. Implica a ideia de união mística, da profundidade e elevação às alturas (CHEVALIER, 1986, p. 42).

O complexo protagonista de Emily Brontë compreende esse aspecto ambíguo que o sentido de abismo abarca, figurando entre a vingança e a consubstanciação com a charneca, entre o tempo da infância e o desejo de morte. Herói injustiçado ou vilão demoníaco? A “pitiless, wolfish man” (BRONTË, 1996, p.75) or a “uncomplaining lamb?” (BRONTË, 1996, p. 27). Para Frederick R. Karl (2004, p. 147-148), a misantropia byroniana, a brutalidade, e a aparência de cigano colocam o protagonista à margem da sociedade; rebelde, ele se nutre das forças de baixo, e torna-se uma personificação da energia dos *moors*, antagonista da civilização e herói romântico. Injustiçado, o garoto clama por vingança.

Mas embora corresponda ao movimento próprio da estética romântica, é sobretudo às concepções românticas de homem e de sociedade que a vingança se presta como tema. O personagem romântico – dramático, desmedido, sangrento encontrava nela a atmosfera da contradição e da surpresa em que banha a sua psicologia! Ele serve não raro de amplificador, o gesto se torna imenso, as energias, titânicas. (CANDIDO, 1964, p. 20)

A dubiedade intrínseca à figura de Heathcliff se condensa na fala de Mr. Earnshaw quando apresenta o menino à família: “Aceite,

entretanto, minha carga como um presente de Deus, embora seja ele tão trigueiro como se viesse das mãos do diabo” (BRONTË, 2010, p. 49). Assim, podemos conjecturar o vilão em seu aspecto intersticial, impuro, monstruoso. Para falar com Candido (1964, *passim*), aos iniciados no satanismo, o demônio confere uma natureza dupla, ao mesmo tempo, divina e infernal. O herói romântico condensa, dessa maneira, atributos como o egoísmo, o demonismo, a vontade (desmesurada) de poder e a solidão. A sua maldade baseia-se na capacidade de negar a sociedade e a vida.

Essa complexidade reflete-se inclusive em seu próprio nome, que já o identifica como manifestação selvagem e sublime da natureza: *heath* (que significa ‘charneca’) remete à passagem destacada pela solitária vastidão constantemente açoitada por fortes ventos que ameaçam destruir tudo à sua volta; *cliff* (penhasco) leva-nos a pensar na localização íngreme e de difícil acesso, podendo assim provocar reações de espanto, medo e até mesmo admiração em quem o contempla. (ALEGRETTE, 2016, n.p)

Herói romântico por excelência, coaduna aspectos contraditórios, é inteligente, elegante e belo, mas ao mesmo tempo bruto, excêntrico e melancólico. Apaixonado, sabe ser extremamente perspicaz e indefectível em seu plano de vingança. Heathcliff é sempre comparado a criaturas sobrenaturais e malévolas: vampiro, *ghoul* ou demônio. Vale lembrar com Bakhtin que o diabo no grotesco romântico, diferentemente do da cultura medieval, não promove o riso alegre, mas irônico e sombrio. Deleita-se com o sofrimento de seus inimigos, ou melhor, com o sucesso das suas ações, contemplando, de forma sádica, suas infalíveis e audazes intervenções.

[...] o diabo, por sua vez, não é mais o ‘espantalho alegre’ da cultura medieval, mas a figuração sombria do desespero do homem moderno ante um mundo cada vez mais hostil, em acelerado processo de transformação, rumo a um futuro, - mais do que nunca, desconhecido: ‘no grotesco romântico, o diabo encarna o espanto, a melancolia, a tragédia. O riso infernal torna-se sombrio e maligno. (BAKHTIN, 2010, p. 38)

A personagem do cigano trigueiro encontrado nas ruas de Londres foi um dos elementos do livro que a crítica do século XIX condenou. Heathcliff, apesar de suas maldades e comportamento reprovável não recebe uma punição adequada no desfecho da obra. É certo que o vilão morre ao final deixando a oportunidade para Cathy e Hareton mudarem-se para Thrushcross Grange e se casarem. No entanto, o desejo de se unir a Catherine é realizado e ele cumpre sua vingança contra Hindley e os Lintons.

The first reviewers of 1847 and 1848 convey, in their perplexity at its apparent moral unorthodoxy and in the urgency of their distress at its violence, the strong impresssion made upon them by this unusual addition to the output of the novels. They were certainly upset by its deserting the accepted convention which required the author to provide clear moral signposts for the reader’s guidance. (ALLOT, 1992, p. 17)

Para Alegrette, Brontë propõe uma maneira ousada de explorar o tema do vampirismo, que se configura na relação parasitária entre Catherine e Heathcliff em que um se alimenta da energia do outro. A ausência ou distanciamento entre eles provoca o enfraquecimento de ambos e até mesmo a morte. Não creio

que haja um enfraquecimento de Heathcliff quando Catherine se ausenta, pois ele apenas sucumbe quando se dá conta que deve abrir mão de sua vingança e de outras preocupações terrenas para poder se juntar a Catherine. Ademais, o aspecto vampiresco do herói vilão pode ser entrevisto de forma simbólica em sua sede de vingança (CANDIDO, 1964, p. 27).

Vale observar que, na esteira de Locke e Rousseau, as literaturas gótica e romântica se interessaram pelo desenvolvimento de excentricidades e anormalidades que se iniciam na infância, como no caso de monomanias e compulsões, basta lembrarmos de alguns célebres personagens: Ahab, o monstro de Frankenstein e Drácula,

reflecting a rise of interest in eccentrics and abnormal states of mind, the gothic expands on the stories in the margins Locke's texts focus on children who do not grow up, or who become eccentrics, whose development is not teleological but caught in a repetition compulsion like that of Dracula [...]. (KILGOUR, 1995, p. 36)

Kilgour aponta a ausência de um desenvolvimento teleológico nessas personagens, e, embora não possamos concordar com uma inexistência de *telos* em *Wuthering Heights*, a ideia de excentricidade e de uma espécie de monomania ligada a infância, tão cara aos escritos góticos, é empregada na construção do protagonista. Seria mais apropriado pensarmos numa espécie de trajetória, mas não no sentido burguês do padrão do *Bildungsroman*. Em similitude, Abrams (1986, p. 179) observa na teodiceia (ou biodiceia) de Wordsworth, uma espécie de romance de formação: a tradução de um doloroso processo de conversão e redenção cristãos num processo, igualmente dorido,

de autoformação, crise, autorreconhecimento, que culmina num estágio de autocoerência e autoconsciência assumindo essas conquistas como a própria recompensa.

A partir do momento em que Cathy e Hareton rebelam-se, opera-se uma mudança e um processo de autoconsciência em Heathcliff, que, no entanto, não se confunde com o ideal de moralização cristã. Ao ver que o jovem casal, como ele, esforça-se por confrontar as regras sociais, ele rememora seus próprios esforços. (KETTLE, 1971, *passim*). A morte de Heathcliff espelha essa culminância do reconhecimento: a continuação da vingança e da vida não lhe trariam o seu paraíso particular, seu céu, o amor de Catherine. Nesse sentido é que Emily Brontë nos convence de que Heathcliff representa algo moralmente superior a Linton. Mesmo depois de conhecermos as atitudes brutais realizadas pelo protagonista, nós continuamos a simpatizar com ele, porque acreditamos que a sua vingança é justa. Nós não concordamos com os seus atos, mas os compreendemos. Há certa equilíbrio ou justiça, quando Heathcliff se utiliza das mesmas armas do patriarcado que o condena, para condenar os seus representantes. Marginalizado pela sociedade devido a sua origem e situação financeira, em outros aspectos, o herói-vilão mostra-se muito superior, conduz toda a conjuntura familiar entre Earnshaws e Lintons a seu favor sem nunca trair seus princípios. Seus atos e sentimentos são desmedidos e incontroláveis, ou seja, são monstruosos e supernaturais, assim, ao mesmo tempo que atemorizam, também causam admiração.

Com Byron o rebelde se torna o 'estrangeiro', o homem impenetrável que transcende a maneira

ordinária de sentir, que transcende os seus próprios crimes. É o além-do-homem que está mais acima e ao mesmo tempo mais abaixo dos outros homens. É o infeliz que se alimenta de ressentimento para com um deus cruel do qual imita a crueldade. (BORGHESI, 2011, p. 62)

Em seu estudo sobre Emily Brontë, Bataille (1989) aproxima o romance *Wuthering Heights* da tragédia grega, afirmando que o objeto de ambos é fundamentalmente a transgressão trágica da lei². No enredo, Heathcliff e Catherine fracassam na tentativa de eternizar a infância. Eles se recusam a abdicar da liberdade vivida enquanto crianças, quando as normas sociais ainda não ordenavam o afastamento dos protagonistas. A transgressão é trágica porque se configura contra o “Bem”, que se confunde com a ideia de razão baseada num sistema de cálculo que visa o interesse comum convencionalmente socialmente. Heathcliff não pode tolerar esse sistema que o rejeita. Estereotipado como cigano, ele é considerado um inculto e está fadado à marginalidade, por isso o herói-vilão de *Wuthering heights* se volta para o “Mal”. O “Bem-razão” indica, de forma calculada, o bem-estar da sociedade e o asseguramento do futuro. Apesar de os protagonistas de Emily Brontë serem obrigados a tomar parte das convenções estabelecidas (Catherine casa-se com Edgard Linton e Heathcliff torna-se um homem rico e ‘civilizado’), a transgressão lhes é imanente e reverbera-se na morte da protagonista e na

2 Outros críticos apontaram aspectos da tragédia em *Wuthering Heights*, como E.S. Dallas em “Approaching the ‘Pitiless Fatality... of Greek Tragedy” (1857): “The whole gloomy tale is in its idea the nearest approach that has been made in our time to the pitiless fatality which is the dominant idea of Greek tragedy...”. Para Karl Frederick (2004, p. 154): “Like a Greek tragic figure, Heathcliff is what he is the elements of his greatness (his will to power) contain as well his flaw (his overwhelming passion), and he is unable to scape himself”.

violência do vilão-herói. A ruptura necessária para aderir a um estado de enlevo é a morte. O êxtase da paixão se confunde com o arrebatamento da morte, ambas seriam formas de se alcançar a totalidade que a realidade fragmentada nega. A visualização dos fantasmas dos protagonistas, para além da expressão do sobrenatural, compreende a questão da consubstanciação com o meio. A morte de Heathcliff permite a consumação de um amor que em vida não pode ser usufruído, bem como a união de Hareton e Cathy, que decidem viver em Trushcross Grange.

Do mesmo modo, a maldição da casa se insinua a partir da paixão dos protagonistas, no mal que amalgama essas duas almas que se arremetem para o amor e para a morte. Para falar com Rougemont, vislumbra-se na relação entre os protagonistas, no triângulo amoroso entre Heathcliff, Catherine e Linton, um tipo de relacionamento característico da sociedade cortês dos séculos XII e XIII, eivada pelo ideário da cavalaria. O mito do amor que perpassou essa sociedade que configura o mito de Tristão e Isolda e permanece presente nos nossos sonhos e literatura, ou seja, continua a existir em nosso imaginário, embora tenha sido banido dos códigos oficiais (ROUGEMONT, 2003, p. 29-30). Umberto Eco, assim como Rougemont, relaciona o gnoticismo cátaro ao amor cortês, ou seja, liga a ideia de libertação da vida e desse mundo imperfeito por meio da renúncia e da espiritualização do amor. Vale lembrar que na relação entre Catherine e Heathcliff não há envolvimento sexual.

É difícil evitar a tentação de enxergar a herança gnóstica em muitos aspectos da cultura moderna e contemporânea. Uma origem cátara, gnóstica por conseguinte, foi observada na relação do amor cortês (e portanto romântico), visto como

renúncia, como perda do ser amado e, em todo caso, como uma relação puramente espiritual excluindo qualquer ligação sexual. A celebração estética do mal como uma experiência reveladora é certamente gnóstica...

Algumas pessoas viram uma raiz gnóstica nos princípios dominantes do idealismo romântico, em que o tempo e a história são reafirmados, mas apenas para fazer do homem o protagonista da reintegração no Espírito. (ECO, 2005, p. 43)

Esse mito se nutre daqueles que acreditam no amor como destino e renunciam a moral, as coerções sociais, e a vida para se lançar de corpo e alma numa espécie de ascese religiosa, aliás, “o grande mistério dessa religião de que os poetas do século XIX foram os sacerdotes e os inspirados” (ROUGEMONT, 2003, p. 34-35). Para Heathcliff e Catherine o céu é uma mistura de amor e liberdade na charneca, um retorno impossível à felicidade da infância, que não tem mais lugar na vida adulta.

Vale recordar que, no amor cortês, a fidelidade ao casamento não se identifica à fidelidade ao amor. Aliás, a paixão não se confunde com a instituição social do matrimônio e é considerada superior a ela. Por outro lado, esse amor não se consoma no plano da realidade, aliás, ele se nutre do impedimento da consumação. Porque, na verdade, o desígnio do amor romântico é a totalidade, a consubstanciação no Absoluto:

[...] enquanto paixão que deseja a noite e triunfa numa morte transfiguradora, ela representa uma ameaça violentamente intolerável para qualquer sociedade. É preciso, portanto, que os grupos constituídos sejam capazes de contrapor uma estrutura solidamente articulada para que ele

tenha a oportunidade de se exteriorizar sem causar maiores danos. (ROUGEMONT, 2003, p. 32)

Apesar de haver um espelhamento da charneca em Heathcliff, a ideia de renúncia e consubstanciação, obviamente também envolve Catherine. Aliás, as falas da personagem são as mais explícitas nesse sentido, basta lembrar o célebre trecho em que afirma ser, ela própria, Heathcliff. Quando adoece, pede a Nelly que abra as janelas para que possa sentir os ventos dos *heights*. Deseja estar livre para se aventurar na charneca como quando criança. Por fim, deseja ser enterrada fora da igreja, nos *moors*.

With Heathcliff she is, as it were, completely at one; they make from their two identities a hybrid monster, with two sexes and two souls... Catherine sees in him her own energies... uncurbed by the restraint which her sex imposes; she sees her own hidden perversities blossoming forth in him like poisoned poetic flowers. The scene in which she confesses the secret of her love for Heathcliff is fine and terrible. 'He is so much myself', she says, 'that he is more myself than I am; he is the thunderbolt of which I am nothing more than the lightning flash'. (MONTÉGUT, 1992, p. 75)

Assim, o que Catherine e Heathcliff desejam é a morte para alcançarem/eternizarem, de alguma forma, o idílio que viveram na infância. Para falar com Bataille, esse é o mal; e o que causaria desconforto nos leitores. Por outro lado, a perversidade advinda das ações do herói vilão só cessa quando ele abre mão da vingança, daquilo que o liga, de alguma forma à vida, percebendo o casal Cathy e Hareton como duplos de sua relação com Catherine: "Ainda não escrevi testamento e nem sei como hei de dispor do que é meu.

Gostaria de aniquilar da face da terra tudo o que tenho” (BRONTË, 2010, p. 415).

Vale lembrar que o fenômeno da duplicidade logra a razão e a finitude, e, ao mesmo tempo, a impossibilidade da plenitude. Dito de outra maneira, na relação de espelhamento entre as duas gerações parece haver um embaralhamento das identidades. Sentimentos, como o amor e a vingança, parecem ser mais fortes do que a singularidade/identidade de cada personagem. Há um estranhamento na ideia de continuidade e espelhamentos que os filhos dos protagonistas assumem ao perpetuarem sentimentos de amor e ódio que seus pais haviam experimentado.

A observação de Lookwood, ao final do romance, colocando em evidência os três túmulos em contraposição à igreja abandonada aponta justamente para a sacralização do amor em detrimento à instituição religiosa. Afinal, o romance é um triunfo da vida ou da morte? Sugeriríamos, ser ele o triunfo do amor na vida e na morte, pois o amor é o ápice da vida e também uma justificativa, para renunciar à vida e, assim, consubstanciar-se à natureza, à totalidade. A presença de Heathcliff traz à tona o mito da paixão, o herói satânico que se deleita com a sua vindita e, ao mesmo tempo, morre por amor. Entre o desejo de vingança e de amor, o cigano se confunde com os elementos do espaço que o cercam, pois os possui e os reflete. A confluência com o espaço é atingida apenas quando todas as personagens do triângulo amoroso morrem e se misturam à charneca, enterrados aos pés da igreja abandonada. A fronteira entre o orgânico e o inorgânico torna-se mais tênue, e a casa perde o seu valor intrínseco, ou melhor, deixa de abrigar os vivos para ser morada dos espíritos subvertendo a função pragmática e

social da casa. E é desse tumultuoso processo de consubstanciação dos protagonistas com os *moors* que advém o esvaziamento e o assombramento de *Wuthering Heights*.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, H. M. *Natural supernaturalism: tradition and revolution in Romantic literature*. London; New York: W.W. Norton & Company, 1971.

ALEGRETTE, Alessandro Yuri. *Heathcliff: a representação gótica sublime do mal em O Morro dos ventos uivantes*. Disponível em: <https://sobreomedo.wordpress.com/2017/09/04/heathcliff-a-representacao-gotica-sublime-do-mal-em-o-morro-dos-ventos-uivantes-alessandro-yuri-alegrette/>. Acesso em: set. 2017.

ALLOT, Miriam. *Emily Brontë: Wuthering heights*. London: Macmillan, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento; o contexto de François Rabelais*. 7.ed. Tradução de Yara Frayeschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BORGHESI, Massimo. O pacto com a serpente. *30 dias: Nova et vetera*, n. 4/5, p. 60-66, 2011.

BRONTË, Emily. *Wuthering heights*. Mineola, NY: Dover Thrift Editions, 1996.

BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Tradução de Rachel de Queiroz. São Paulo: Abril, 2010.

CANDIDO, Antonio. Da vingança. In: CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Bercelesona: Herder, 1986.

EAGLETON, Terry. Nothing nice about them. *London review of books*. v. 32, n. 21, nov. 2010. Disponível em: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v32/n21/terry-eagleton/nothing-nice-about-them>. Acesso em: 20 set. 2022.

ECO, Humberto. Interpretação e História. In: ECO, Humberto. *Interpretação e superinterpretação*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, p. 27-51, 2005.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

KARL, Frank R. The Brontës: The outsider as protagonist. In: BLOOM, Harold (Ed.). *The victorian novel*. New York: Chelsea House Publishers, p. 147-169, 2004.

KETTLE, Arnold. Emily Brontë: Wuthering Heights (1847). In: WATT, Ian (Eds.). *The victorian novel: modern essays in criticism*. New York: Oxford University Press, 1971.

KILGOUR, Maggie. *The rise of the gothic novel*. London; New York: Routledge, 1995.

KNOEPFLMACHER, Ulrich Camillus. *Emily Brontë, Wuthering Heights*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

MONTÉGUT, Émile. A dark poetic imagination (1857). In: ALLOT, Miriam. *Emily Brontë: Wuthering heights*. London: Macmillan, 1992.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no Ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2.ed. reform. São Paulo: Ediouro, 2003.

SCHORER, Mark. Metaphors color all her diction (1949). In: ALLOT, Miriam. *Emily Brontë: Wuthering heights*. London: Macmillan, 1992.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Fapesp, 2007.

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

VIDLER, Anthony. *The architectural uncanny: essays in the modern unhomey*. MIT Press, 1992.

02

“THE UNDYING HABIT OF FEAR”: THE PRESENCE OF THE GOTHIC IN GEORGE ELIOT’S NOVEL *ROMOLA*

Jaqueline Bohn Donada

Recebido em 08 out 2022.

Aprovado em 28 jan 2023.

Jaqueline Bohn Donada

Doutora em Letras, Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

Professora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, campus Curitiba.

Líder do grupo de pesquisa O Romance de Língua Inglesa do Romantismo à Contemporaneidade: Teoria, Ensino, Tradução; Membro do grupo de pesquisa Estudos do Gótico.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0411895105223773>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4479-8731>.

E-mail: jaquelinebonadonada@professoras.utfpr.edu.br.

Abstract: This paper proposes an analysis of George Eliot’s 1862 novel *Romola* so as to demonstrate that it makes use of gothic conventions. We argue that there are several elements in Eliot’s fourth novel that could be read from the perspective of gothic studies, such as language, setting, symbols, imagery and character representation. We focus our analysis on two of these elements. We look first at the imagery which appears in some crucial moments of the narrative to observe how a web of gothic images emerges in these moments. After that, we look at the characterisation of *Romola* in order to identify traits that are common

in gothic heroines. We rely mainly on the studies of Mahawatte (2013) for our understanding of how the gothic appears in Eliot's novel and on the research of Garrett (1969), who identifies in Eliot's novel an innovative use of scenes and symbols. In the end, we hope to demonstrate how the gothic emerges in certain moments of the narrative and shapes some of the protagonist's characterisation as well as her relationship with fear and anxiety.

Keywords: *Romola*. George Eliot. Gothic. Gothic imagery. Female Gothic.

Resumo: Este trabalho propõe uma análise do romance *Romola*, escrito por George Eliot em 1862, com vistas a observar o uso que ali se faz de certas convenções góticas. Apresentamos o argumento de que diversos elementos deste quarto romance de Eliot poderiam ser lidos pela perspectiva dos estudos do gótico, tais como a linguagem, o espaço, os símbolos, as imagens e a representação dos personagens. Dois desses elementos concentram o foco de nossa análise. Primeiro, analisamos as imagens que surgem em certas cenas decisivas da história e observamos como elas produzem uma série de imagens góticas. Em seguida, direcionamos nossa atenção para a personagem Romola com o intuito de identificar em sua trajetória traços comumente encontrados nas heroínas góticas. Buscamos embasamento em dois principais estudos: Mahawatte (2013) contribui com nosso entendimento do gótico na obra de Eliot e Garrett (1969) nos auxilia a identificar no romance um uso inovativo de cenas e símbolos. Ao fim, esperamos demonstrar como o gótico surge em certos momentos da narrativa e molda certos aspectos da caracterização da protagonista bem como sua relação com o medo e a ansiedade.

Palavras-chave: *Romola*. George Eliot. Gótico. Imagens góticas. Gótico Feminino.

Fear and anxiety are familiar feelings to practically all female experience. Not by chance is such a great portion of gothic fiction authored by women writers, despite the hopefully outdated idea that “Gothic novels are men’s reading” (LEDOUX, 2017, p. 2). If we consider, as Mahawatte does, that “the Gothic is concerned with the representation and management of incomprehension – fear” (2013, p. 7) we might be able to look naturally at the idea that Gothic tropes may have had an important role in the fiction of female authors not primarily associated with this literary mode, such as is the case of George Eliot.

In the historiography of English literature, the work of George Eliot is closely associated with nineteenth-century realism, of which she is often considered a great exponent. This association, valid and necessary, combined with the author’s “aesthetic and moral aspirations [and] her deep seriousness and determined pursuit of respectability” (LEVINE, 2001, p. 1) gave rise to the idea that the works of George Eliot represent “the voice of a higher culture” (LEVINE, 2001, p. 1), which stands in opposition to allegedly more popular forms such as the entertaining fiction of Charles Dickens (LEVINE, 2001), “the evangelical novel, the occult novel, the tale of the supernatural, the silver-fork school, as well as the novel of sensation” (MAHAWATTE, 2017, p. 8) and, naturally, gothic fiction. In this conjuncture, critics’ attention was, at least initially, drawn away from the points of her work which might be in touch with aspects of these often marginalized kinds of fiction.

Mahawatte’s (2013) study *George Eliot and the Gothic Novel* is a turning point in Eliot’s critical fortune and opens up different possible paths for new understandings of the interactions of

fictional genres in the nineteenth century. He looks at the presence of the Gothic novel in Eliot's prose fiction from *Scenes of Clerical Life* to *Daniel Deronda*, which he considers "the highest development of the Gothic¹ in George Eliot's novels (MAHAWATTE, 2013, p. 29). His analysis of *Romola* centres specifically on the interpretation of Tito Melema as a male Gothic villain. The present paper aims at expanding this study of Eliot's fourth novel in order to encompass other aspects of the text in which we believe the Gothic may have had an important contribution. Our position is that *Romola* uses a wide array of tropes that are characteristic of eighteenth and nineteenth-century gothic fiction such as setting, plot, character representation, language and imagery. The novel's plot, for example, has instances of dark revelations, prophecies, ghost-like apparitions and persecutions. The setting is also striking: the fact that *Romola* is the only one of Eliot's novels to be set entirely in medieval Florence should, by itself, prick up the Gothic scholar's ears. There are several elements in Eliot's fourth novel that could be read from the perspective of gothic studies, but for reasons of concision and direction, we choose to focus on two of these as we believe they touch on other aspects as well. We propose to look first at the imagery which appears in some crucial moments of the narrative to observe how a web of gothic images emerges in decisive scenes of the novel. After that, we look at the characterisation of Romola to identify traits that are common in gothic heroines.

1 See also Judith Wilt, who already in 1980, had claimed that *Daniel Deronda* was Eliot's "most Gothic novel" (WILT, 1980, p. 176).

“A HUGE AND GHASTLY IMAGE”: *ROMOLA* AND ITS GOTHIC IMAGERY

The idea that George Eliot’s work effects a transformation in the English novel is not new. Already in the 1950s, Walter Allen realized that “her work marks a change in the nature of the English novel, a change so significant as almost to amount to a mutation of the form” (ALLEN, 1975, p. 128). Allen, however, does not define precisely what the mutation consists of. It was Peter Garrett’s 1969 study that qualified it in terms of “a profound change of mode, a transition from the realistic to the symbolic novel” (GARRETT, 1969, p. 6). Eliot’s novels are known for the richness of details that shape her realism and *Romola* has often been criticized for its excess of detail (BENNETT, 1966, p. 144). Garrett’s reading of Eliot’s novels as initiating a shift from realism to symbolism enables us to understand her use of ample detail as containing profuse symbolic potential. This, as this section hopes to demonstrate, is particularly relevant to an analysis of Gothic imagery in *Romola*.

Although Garrett does not discuss *Romola* in his analysis of scene and symbol in Eliot’s novels, much of what he says sheds light on how “the highly fashioned prose style² Eliot used contains imagery of the supernatural, fairy-tales, doubles, the occult and

2 It might be relevant to mention the frequency with which certain words appear in the text of *Romola*. The word *fear* appears 91 times whereas *death* appears 92 times. *Mortal*, which can be considered a variation of *death*, appears 22 times. The word *dark* appears 133 times, although, naturally, it does not always convey an idea of darkness that suggests a gothic atmosphere. *Evil* and *blood* appear 51 times each; *shadow*, 50 times, and *dread*, 56 times. The added number of occurrences of the words *horror* (16), *horrible* (7); *terror* (23) and *terrible* (21) is 67. The words *ghost* (7), *phantasmal* (1), *monster* (5), *monstrous* (3), *corpse* (5), *tomb* (6), *ghastly* (5) and *demon* (19) total 51 occurrences. All these words together total more than 600 occurrences, which suggests that, even if not all of them are instances of gothic images, the language used in *Romola* is a language of fear.

even elements from Gothic fiction itself” (MAHAWATTE, 2013, p. 4). Not by chance, Garrett starts his analysis of Eliot’s symbolism by commenting on a passage in *Daniel Deronda*, considered by both Wilt (1980) and Mahawatte (2013) as having a strong gothic feel, as mentioned above. Combined, the studies of Mahawatte and Garret offer a basis for a reading of realistic detail, symbolism and Gothicism in *Romola*.

In his interpretation of the scene in *Daniel Deronda* in which we see a former church presently used as a stable, Garrett considers that

in George Eliot the actual predominates; the profuse detail, creating an elaborate verbal picture, works toward an effect not only of ‘piquant picturesqueness’ but of the solidity and multiplicity of an actual physical presence, rooted in history. Nevertheless, beneath the realistic detail we discern the strong and basically simple outline of a symbolic configuration. (GARRETT, 1969, p. 3)

Although the majority of Garrett’s examples come from *Adam Bede*, *The Mill on the Floss*, *Middlemarch* and *Daniel Deronda*, his observation of how Eliot’s writing outlines a symbolic configuration is also revealing of what happens in *Romola*. An attentive reading of her fourth novel shows that, in some of the key moments in the narrative, the symbolic imagery that emerges from the language takes on a distinctly gothic hue. With this in mind, we can look at two such key moments, the first of which happens just outside the Basilica of the Holy Cross right after Romola’s and Tito’s betrothal.

While they came out, a *strange dreary chant*, as of a *Miserere*, met their ears, and they saw that

at the extreme end of the piazza there seemed to be a stream of people impelled by something approaching from the Borgo de' Greci.

'It is one of their masqued processions, I suppose,' said Tito, who was now alone with Romola, while Bernardo took charge of Bardo.

And as he spoke there came slowly into view, at a height far above the heads of the onlookers, *a huge and ghastly image of Winged Time with his scythe and hour-glass*, surrounded by his winged children, the Hours. He was mounted on a high car completely *covered with black*, and the bullocks that drew the car were also *covered with black*, *their horns alone standing out white* above the gloom; so that in the *sombre shadow of the houses* it seemed to those at a distance as if Time and his children were *apparitions floating* through the air. And behind them came what looked like *a troop of the sheeted dead gliding above blackness*. And as they glided slowly, they *chanted in a wailing strain*. (ELIOT, 2005, p. 200, our highlights)

The description of the scene is careful and detailed, as we would expect from Eliot's narrator and creates, in Peter Garrett's words, "an elaborate verbal picture" (GARRETT, 1969, p. 3). The location of the scene outside the famous basilica in Florence and the use of a historical carnival float³ designed by Piero di Cosimo, a historical

3 It is known that George Eliot wrote *Romola* from thorough research in history, arts and philosophy. One of her most relevant sources was Giorgio Vasari's book *Life of the Most Excellent Painters, Sculptures and Architects*. In his biographical sketch of Piero di Cosimo, Vasari mentions this carnival float designed by Piero di Cosimo in 1511. Dennis Geronimus, in his massive 2006 study about the life and art of Piero di Cosimo both confirms and expands Vasari's report. According to him, "Piero's artistic activity far exceeded painting alone [...]. In fact, it was Piero's masques and processional triumphs [...] that were singled out by Vasari as perhaps the most striking embodiments of Piero's idiosyncratic brand of invention" (GERONIMUS, 2006, p. 29). As Geronimus goes on to explain, the float which Eliot portrays here was inspired by the *Triumphs* of the poet Petrarch and is called *carro della Morte*, or *Triumph of Death* and it "astonished all

character which Tito Melema will refer to right after the quoted paragraph, help establish “the actual physical presence, rooted in history” (GARRETT, 1969, p. 3) that Garrett has observed in Eliot’s other novels. Although “the actual predominates” (GARRETT, 1969, p. 3) in this description, the procession works as a grim prophecy for both Romola and Tito.

Prophecies and curses, as we know from as early as *The Castle of Otranto*, are common gothic tropes, but, more than that, the whole passage abounds in gothic imagery. There are the artistic creations of Piero, such as the “sheeted dead”, the figures “covered with black” and the very image of death herself, not to mention the “dreary chant” that gives the scene its sinister effect. But there are also the buildings around the basilica that seem to be contaminated by the gothic atmosphere and are seen as “the sombre shadow of the houses”. The scene is packed with meaning: like the apparition of a ghost, it recalls Romola’s brother’s rather gothic vision of her wedding, which will be mentioned below, and of their father’s death, two sad episodes of her past that will haunt her throughout the narrative. At the same time, it symbolically represents Romola’s naivety and sombre future as well as Tito’s forthcoming treachery. Besides its gothic imagery, Piero’s procession functions in the narrative as a ghost and a prophecy for both main characters. Not by coincidence, Eliot thought it was strong and significant enough to close the novel’s first book.

Florence” (GERONIMUS, 2006, p. 29). Its presence in this scene of *Romola* creates an entire network of historical and artistic references that come to symbolize the main character’s gloomy future. The image of the *carro della morte* had such symbolic strength in Eliot’s vision that she gave up historical accuracy in anachronically placing it in 1492-3 when it was known to have been put up in 1511.

The second key moment we highlight happens at the beginning of Book II, when Baldassare Calvo, Melema's adoptive father, arrives in Florence as a prisoner and manages to escape.

The soldier he saw was struggling along on the north side of the piazza, but the object of his pursuit had taken the other direction. That object was the eldest prisoner, [...]. But in mounting the steps, his foot received a *shock*; he was precipitated towards the group of signori, whose backs were turned to him, and was only able to recover his balance as he clutched one of them by the arm.

It was Tito Melema who *felt that clutch*. He turned his head, and saw the face of his adoptive father, Baldassarre Calvo, close to his own.

The two men looked at each other, *silent as death*: Baldassarre, with *dark fierceness* and a *tightening grip* of the *soiled worn hands* on the velvet-clad arm; Tito, with *cheeks and lips all bloodless, fascinated by terror*. [...]

The first sound Tito heard was the short laugh of Piero di Cosimo [...].

'Ha, ha! I know what a *ghost* should be now'.

'This is another *escaped prisoner*,' said Lorenzo Tornabuoni. 'Who is he, I wonder?'

'*Some madman, surely*,' said Tito.

He hardly knew how the words had come to his lips: there are moments when our *passions* speak and decide for us [...]. They carry in them an *inspiration of crime*, that in one instant does the work of long premeditation.

The two men had not taken their eyes off each other, and it seemed to Tito [...] that *some magical poison had darted from Baldassarre's eyes*, and

that he felt it rushing through his veins. But the next instant the *grasp on his arm* had relaxed, and Baldassarre had disappeared within the church. (ELIOT, 2005, p. 219-220, our highlights)

Just as Piero's "ghastly image of Winged Time" (ELIOT, 2005, p. 200), Baldassarre Calvo appears to Tito both as a ghost and as a prophecy. And more than that, the old, ragged man's sudden appearance does not only recall the image of a ghost but also reveals to Piero, who is now present in the episode, how to finish a portrait in which he had used Tito's face for one of his characters.⁴ The passage concentrates a number of gothic elements: there is not only the apparition of a ghost-like figure and the terror it causes on Tito but also the emergence of dark emotions, such as passions that speak and decide and an inspiration of crime. The looks exchanged by both men also help establish the passage's gothic appearance.

It is Baldassarre's fierce clutch of Tito's arm that will cause the latter to wear his "garment of fear" (ELIOT, 2005, p. 236), a phrase which entitles chapter twenty-six and refers to an armour Tito

4 The scene under analysis here is from chapter 22, "The Prisoners". In chapter 18, "The Portrait", a chapter of central importance to the symbolism in *Romola*, Piero shows Tito one of his ongoing works, a portrait in which Tito's face appears in one of the characters: "I call this as good a bit of portrait as I ever did," [...] "Yours is a face that expresses fear well, because it's naturally a bright one. I noticed it the first time I saw you. The rest of the picture is hardly sketched; but I've painted *you* in thoroughly". Piero turned the sketch, and held it towards Tito's eyes. He saw himself with his right-hand uplifted, holding a wine-cup, in the attitude of triumphant joy, but with his face turned away from the cup with an expression of such intense fear in the dilated eyes and pallid lips, that he felt a cold stream through his veins, as if he were being thrown into sympathy with his imaged self. "You are beginning to look like it already," said Piero, with a short laugh, moving the picture away again. "He's seeing a ghost — that fine young man. I shall finish it some day, when I've settled what sort of ghost is the most terrible — whether it should look solid, like a dead man come to life, or half transparent, like a mist" (ELIOT, 2005, p. 186). Baldassarre's appearance in chapter 22 and Piero's statement at the moment suggests that he has decided to paint the ghost as a "dead man come to life", which is what Baldassere is to Tito.

starts wearing after the encounter. He tries to pass the armour out to Romola as a mere precaution, but her sensitivity understands exactly what the armour symbolizes: “This fear — this heavy armour. [...] I could fancy it a story of enchantment — that some malignant fiend had changed your sensitive human skin into a hard shell. It seems so unlike my bright, light-hearted Tito!” (ELIOT, 2005, p. 250). The use of the word *fiend* in such a moment of the narrative recalls an image from Coleridge’s *Ancient Mariner*, who, like Tito, “walks on / And turns no more his head: / Because he knows, a frightful fiend / Doth close behind him tread⁵” (COLERIDGE, 2008, p. 275).

Both these passages exemplify an important aspect of the narrative technique in *Romola*: its realistic detail, as Peter Garrett claimed, forms the outline of a complex symbolic structure. The meanings of both scenes create a web of images and symbols that will reverberate throughout the story. Differently from what tends to happen in Eliot’s other novels, in some decisive moments of the narrative of *Romola*, the tone changes and the description of its realistic detail assumes a distinct gothic quality, indicating the extent to which *Romola* can be understood, at least partly, as a gothic horror story, even if Eliot never consciously meant it to be so.

We are aware that to claim *Romola* can be read, even if partially, as a gothic story is unusual. But *Romola* is unusual, a result of Eliot’s changing views on art and life, “a book that was, and remains, to some extent, her least popular novel” (DONADA, 2014, p.77). The claim is not to be supported only by the analysis

5 George Eliot mentions Coleridge’s *Rime* in her first novel, *Adam Bede*, so we can be certain that it has a place in her poetic imagination.

of isolated key moments of the narratives for it is not exclusively in these specific passages that gothic traits appear in the text. As Mahawatte (2013) has demonstrated, Eliot's fourth novel has a gothic villain in the character of Tito Melema. Here we propose to take a step further and look at the extent to which Romola can also be read as a gothic heroine.

ROMOLA AS GOTHIC HEROINE

Mahawatte's book about the Gothic in George Eliot's novels is a thorough study which looks carefully at the relationship between her writing and what he calls the "genres of feeling"⁶ that were popular throughout the British nineteenth century. He observes a contradiction between Eliot's engagement with realism and her use of certain conventions of the genres of feelings, clearly stating that "many passages from George Eliot's novels bear a similarity to writing from the genres of feeling" (MAHAWATTE, 2013, p. 30). When looking at *Romola*, he presents a reading of Tito Melema as a "gothicized male figure" (MAHAWATTE, 2013, p. 135) and explores the several ways in which his portrayal resembles those of the male protagonists found in the genres of feelings in general and in the gothic more specifically. However, His focus on Tito Melema assumes the risk of implying that this character concentrates all the presence of gothic aspects in the novel and therefore invites a reading of other moments and characters of the narrative when a gothic atmosphere or portrayal manifests itself.

6 Mahawatte refers to "the evangelical novel, the occult novel, the tale of the supernatural, the silver-fork school, as well as the novel of sensation" (2013, p. 8) and the gothic novel as genres of feeling "because the literary representation of the management of feeling, particularly fear, though not always, is a prime concern of these forms of writing and is a concern that often presides over naturalistic representation" (2013, p. 8).

Such is the case of the passages analyzed above, in which crucial moments of the story are treated in gothic terms. But there is another instance in which a gothic representation insinuates itself in several moments and that is the representation of Romola as a character. According to Mahawatte,

Eliot's women are connected to Gothic writing via analogy, irony, intertextuality and fakery, rhetorical methods which function to highlight their limited perspectives and thirsty imaginations. Eliot's men, however, experience exponents of Gothic novels in their lives. Secrecy, seductions, doubling, haunting and dreaded revelations appear as real-time events in Eliot's writing of men. When viewed in terms of male characters, *Romola* and *Felix Holt*, *The Radicalare* Gothic narratives. (MAHAWATTE, 2013, p. 135)

His text goes on to demonstrate how the "exponents of Gothic novels" appear in Melema's life. In this section, we argue that something similar could be said about Romola and point to moments of the narrative in which she too will experience secrecy, doubling, haunting and dreaded revelations. Moreover, this section also looks at other common traits of the female gothic heroine that hover over Romola and observes moments of the text in which she is described either as having a gothic image or as being in an atmosphere that suggests gothic traits.

It is revealing to think about Pampa Arán's description of the typical gothic characters with *Romola* in mind:

the villain, a rebel antihero who fights against the fate that has condemned him to be malignantly excessive and whose redemption can only start with death; the *femme fatale*, diabolic, ambitious

and seductive; the gentleman, always dashing, noble and worthy; the heroine, sum of all classical virtues, usually an orphan but of noble origin, beautiful, naïve and always persecuted and outraged but who remains firm in her principles and finally obtains the hero's love. Among the most important characters are the ghost, a representation of the past in the present, and the vampire. (ARÁN, 2019, n.p)⁷

Naturally, exact correspondences are not found in Eliot's work and still less in *Romola*, in many ways, as suggested elsewhere, her most unsettling book (DONADA, 2011). Tito Melema, as we can observe from the studies of Arán (2019), Wilt (1980) and Mahawatte (2013), shares features of both the villain and the hero, although his hero-like attributes are mostly ironic and will be displaced by the outcomes of the plot. Baldassarre Calvo "is Tito's nemesis, and he brings to mind the theme of the wraith, the double and the personified nemesis crucial to the resolution of Gothic fiction" (MAHAWATTE, 2013, p. 139). As we have seen, Eliot's text subtly crafts this character to resemble a ghost. And Melema, because he feeds on Romola's and Tessa's life and love, displays vampiric traits. It is beyond this paper's scope to analyze other characters than Romola, but it is relevant to mention that besides Tito and Baldassarre, Savonarola and Tessa also share features of typical gothic characters. Tessa is the prototype of the gothic damsel in

7 Original text in Spanish: "el villano, antihéroe rebelde que lucha contra el destino que lo ha condenado a ser malignamente excesivo y cuyo proceso de redención solo puede comenzar con la muerte; la mujer fatal, diabólica, ambiciosa y seductora; el caballero, siempre apuesto, noble y valeroso; la heroína, suma de todas las virtudes clásicas, generalmente huérfana, pero de origen noble, bella, inocente y siempre perseguida y ultrajada, que sin embargo se mantiene firme en sus principios y finalmente, pese a todas las pruebas, alcanza el amor del héroe. Entre los personajes de mayor desarrollo, descuella el fantasma, representación del pasado en el presente y el vampiro".

distress and Savonarola, the monk, in several ways, resembles the male gothic villain when he exercises gender and religious oppression over Romola, who needs literally to escape his coercion.

But our interest here is in Romola and in instances in which she appears as a gothic heroine, exhibiting several of the characteristics mentioned above by Pampa Aran: a clear emphasis is placed on Romola's many virtues so that she can be understood "in a long literary tradition of idealized femininity" (STRAUB, 2008, n.p). She starts the story as motherless and her father's death appears in the early stages of the narrative. So she is an orphan and her origin, if not noble is, at least, "conspicuous", as the narrator tells us in chapter five, in which her family is described as "a proud and energetic stock, [...]; conspicuous among those who clutched the sword in the earliest world-famous quarrels of Florentines with Florentines" (ELIOT, 2005, p. 45). Although not a lot of stress is placed on her beauty, "the beautiful Romola" (ELIOT, 2005, p. 39) will be described as such in several moments, as is the case of the chapter that narrates her betrothal, in which her beauty is metaphorically portrayed: "Romola entered, all white and gold, more than ever like a tall lily" (ELIOT, 2005, p. 197). As for being naïve, one could argue that this part is better played by Tessa, in many ways Romola's double or counterpart. She appears naïve though, in comparison to the seductive and elusive Tito Melema.

Strictly speaking, Romola is not a victim of persecution. It is Melema who is literally persecuted by Baldassarre. However, as we have seen, a lot of the meaning of the story is constructed symbolically and Romola is both persecuted and haunted by symbols of her dilemmas and oppressions. Among these symbols

we highlight the procession she encounters on the day of her betrothal, the vision and the crucifix she receives from her dying brother in chapter fifteen, the portrait Piero di Cosimo paints of her husband in chapter eighteen and “the grey serge dress of a sister belonging to the third order of Saint Francis” (ELIOT, 2005, p. 318), which she wears as a disguise to escape literally from Florence and symbolically from the forms of persecution and oppression she is subjected to in that city. A detail of Eliot’s language reinforces that the character is symbolically persecuted: in her first attempt to flee from her city in chapter forty, she is coerced by Savonarola to return. The chapter’s title is “An arresting voice”. Romola is thus arrested by this symbol of authority and brought back to a symbolic prison. This chapter might be the novel’s most evident use of the image of female imprisonment, symbolized in the narrative by Bardo, Tito, Savonarola and by the very city of Florence. Here too “the trope of the Gothic prison has been extended to cover an entire social system” (MILBANK, 2002, p. 149) of oppression which Romola literally tries to escape, like the typical imprisoned gothic heroine. Both the characters and the city that symbolize Romola’s imprisonment will outrage her in different ways and degrees: Bardo by wishing she was a son rather than a daughter, Savonarola, by trying to force her into a place she resents, Tito by betraying her trust in all areas of life and Florence uniting, at least initially, all these forms of imprisonment, persecution and outrage.

The last attributes of the gothic heroine as described by Arán is that she “remains firm in her principles and finally obtains the hero’s love” (ARÁN, 2019, n.p). In further analyzing the character, one could say that it is precisely because she remains firm in her principles

that Romola has to face many of the sufferings and dilemmas she encounters. In crucial moments in her story, Romola's strong sense of duty will be put to test and her greatest difficulty will be to decide which of her principles is the strongest. Again, the scene of her first attempt to escape the city of Florence appears as one of the most significant moments in which this can be observed: she feels that her duty to her father is stronger than that she has towards either her city or her husband. Romola too, as early as 1862, refuses to serve her home, her fatherland or her church⁸. And her refusal is all the more radical because she is a woman. She will encounter similar moments throughout her story in which she will feel the need to confront her father, her brother, her husband and finally, her confessor. She obtains the hero's love at the beginning of the story precisely because Tito's portrayal as hero is ironic, the true story of the novel being the story of how Romola will be liberated from the hero who is actually a villain.

To close this analysis of Romola, we now look at two passages that are particularly relevant to observing how she often appears in a gothic scenario or situation. The first passage is that in which Romola first appears in the story, in chapter five, "The blind scholar and his daughter":

The house in which Bardo lived [...] was one of those *large sombre masses of stone building* pierced by comparatively small windows, and surmounted by what may be called a roofed terrace or *loggia* [...]. *Grim doors*, with *conspicuous scrolled hinges*,

8 This is a reference to James Joyce's character Stephen Dedalus, who thus tells his friend Cranly in *A Portrait of the Artist as a Young Man*: "I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland or my church" (JOYCE, 1992, p.191). There is reason enough to argue that "*Romola* has many things in common with [...] *A Portrait of the Artist as a Young Man*" (DONADA, 2013, p. 55 - 56).

having high up on each side of them a small window defended by *iron bars*, opened on a *groined entrance-court*⁹, empty of everything but a massive lamp-iron suspended from the centre of the *groin*. A *smaller grim door* on the left-hand admitted to the *stone staircase*, and the rooms on the ground-floor. [...] A large table in the centre was covered with *antique bronze lamps* and small vessels in dark pottery. The colour of these objects was chiefly *pale or sombre*: the vellum bindings, with their deep-ridged backs, gave little relief to the *marble, livid with long burial*; the once splendid patch of carpet at the farther end of the room had long been *worn to dimness*; the *dark bronzes* wanted sunlight upon them to bring out their tinge of green [...].

The only spot of bright colour in the room was made by the hair of a tall maiden of seventeen or eighteen, who was standing before a carved *leggio*, or reading-desk [...]. The hair was of a reddish gold colour, enriched by an unbroken small ripple, such as may be seen in the sunset clouds on grandest autumnal evenings. It was *confined by a black fillet* above her small ears, from which it rippled forward again, and made a natural *veil* for her neck above her square-cut gown of black *rascia*, or serge. Her eyes were bent on a large volume placed before her. (ELIOT, 2005, p. 47-48, our highlights)

Before having its protagonist make its first appearance, the chapter carefully introduces the place where Romola will be seen for the first time and often in subsequent chapters, especially those of volume I of the novel. The Bardi house is described to give out a gothic impression: the repetition of the words “sombre”, “stone”, “grim”, “marble/bronze” and “dark/black” in themselves would

9 The rib vault, a common feature of gothic architecture is a development of the groined vault. Both architectural elements have similar features and visual effects.

already be suggestive. But besides that, details of the building's decoration and architecture also resemble the gothic houses of nineteenth-century gothic novels and stories. The centre table has bronze lamps that are antique (not *old*, but *antique*), the pottery and bronze figures are dark, the carpet has been worn out and the marble looks livid as a buried corpse. Architecturally, the house is not only a large sombre stone building with grim doors and a stone staircase. It has a groined hall, with the word "groin" appearing again just a few lines below for added emphasis, and a *loggia*. Both the groined vault and the *loggia* are common in Medieval Florence and both are very familiar to gothic architecture.

Appearing as "the only spot of bright colour in the room" (ELIOT, 2005, p. 48), Romola contrasts with the setting's bleakness. Her golden hair initially seems to illuminate the gloomy place until we are told that is confined (a word that resonates strongly in gothic narratives, especially in the so-called female-gothic) in black. Romola herself, the reader will soon notice is half-confined in that space. One could argue that the brightness of her portrayal diminishes the gothic feeling of the passage but, stylistically, it can equally be claimed that it produces an effect that is also familiar to the gothic: the *chiaroscuro*, a technique of Renaissance painting that is often used in gothic art to help create an intense emotional effect. The *chiaroscuro* technique has often been used in gothic literature to suggest fear, tension or heightened emotional states. In Eliot's novels in general and in *Romola* particularly, the visual arts¹⁰ tend to have a significant space but the reading we wish to

10 *Romola* has a strong visual element that comes mostly from the privileged place that the art of painting has in the novel. As I have argued elsewhere, "In *Romola*, George Eliot incorporates the concreteness of painting to her writing in a way which only came

offer of the appearance of a scene in chiaroscuro in this passage is that it foreshadows later developments of the plot. As already mentioned, the confront of light and darkness resembles the moral confrontations Romola will later experience.

Finally we look at a crucial scene in which Romola's bother Dino will reveal to her a prophetic vision he has had and give her the cricifix that will symbolically haunt her for the rest of the story. In chapter fifteen, Dino thus speaks to his sister:

Romola, [...] I saw my father's room — the library — with all the books and the *marbles* and the *leggio*, [...]; and I saw you — you were revealed to me as I see you now, with fair long hair, sitting before my father's chair. And at the *leggio* stood a man whose face I could not see. I looked, and looked, and *it was a blank* to me, even as a painting effaced; and I saw him move and take thee, Romola, by the hand; and then I saw thee take my father by the hand; and you all three *went down the stone steps* into the streets, the *man whose face was a blank* to me leading the way. And you stood at the *altar in Santa Croce*, and the priest who married you had the *face of death*; and the *graves opened*, and the *dead in their shrouds rose* and followed you like a bridal train. And you passed on through the streets and the gates into the valley, and it seemed to me that he who led you hurried you more than you could bear, and *the dead were weary* of following you, and turned back to their *graves*. And at last you came to *a stony place where there was no water*, and no trees or herbage; but instead of water, I saw written parchment unrolling itself everywhere, and instead of trees and herbage I

to be fully developed by the Modernist writers a few decades later. A brief comparison of the visual appeal of *Romola* and of Virginia Woolf's "Kew Gardens", for instance, can illustrate the point" (DONADA, 2013a, p. 324).

saw *men of bronze and marble* springing up [...]. And my father was faint for want of water and fell to the ground; and the *man whose face was a blank* loosed thy hand and departed: and as he went I could see his face; and it was *the face of the Great Tempter*. And thou, Romola, didst *wring thy hands* and seek for water, and there was none. And the *bronze and marble figures* seemed to mock thee and hold out cups of water, and when thou didst grasp them and put them to my father's lips, they turned to parchment. And the *bronze and marble figures* seemed to turn into *demons* and *snatch my father's body* from thee, and the *parchments shrivelled up, and blood ran everywhere* instead of them, and *fire upon the blood*, till they all vanished, and the plain was *bare and stony* again, and thou wast alone in the midst of it. And then it seemed that *the night fell* and I saw no more... Thrice I have had that vision, Romola. I believe it is a *revelation* meant for thee: to warn thee against marriage as a temptation of the enemy; [...]. (ELIOT, 2005, p. 157-158, our highlights)

His vision is arguably a gothic story. Dreamy and dark in atmosphere, it has got a gloomy and barren landscape¹¹, a helpless heroine and an evil villain, references to demons and a great tempter, blood everywhere and the dead leaving their open graves: perfect gothic nightmare. But it is not only in setting and atmosphere that Dino's vision is gothic. Its function in the narrative is that of a prophecy which will be confirmed as the

11 It is possible to observe a certain resemblance between the gothic aspect in this scene and certain scenes in *The Waste Land*: "After the agony in stony places / The shouting and the crying / Prison and palace and reverberation / Of thunder of spring over distant mountains / He who was living is now dead / We who were living are now dying" (ELIOT, 1998, p. 39-40). T. S. Eliot's poem has often been associated with the gothic because of its dark images and visions of life in death and death in life. It can be understood as a piece of "Modernist-Gothic" (ELBERT, 1994, p. 19).

story progresses. The vision haunts Romola from the moment when she hears it up to the point in which she leaves Florence for the second time, several years later. It is one of the “dreaded revelations” (MAHAWATTE, 2013, p. 135) that Mahawatte considers particular to the experience of male protagonists in Eliot’s writing. According to him, as stated above, “secrecy, seductions, doubling, haunting, and dreaded revelations appear as real-time events in Eliot’s writing of men” (MAHAWATTE, 2013, p. 135). However, as we hope to have demonstrated, Romola also experiences these events in her life. Seductions, one could argue, are not the character’s strongest point, although she was seduced by both Tito and Savonarola. Secrecy enters her life with Tito but she will also act secretly in some pressing moments, such as when she first flees from Florence in disguise. Another meaningful moment when she is reticent is in trying to warn her godfather, her only surviving bond to Florence, about the risks he faces:

I have heard things — some I cannot tell you. But you are in danger in the palace [...]. “Oh no, no! they are not old truths that I mean,” said Romola, pressing her clasped hands painfully together, as if that action would help her to suppress what must not be told. They are fresh things that I know, but cannot tell. (ELIOT, 2005, p. 452)

She prefers to keep the truth about Tito’s betrayals secret even at the cost of losing the only person alive she truly loves. Bernardo del Nero, her godfather, is clearly a double of Bardo, her deceased father. He is the latter’s more understanding side, a father figure who does not resent her gender and who loves her more unreservedly. He helps keep Romola and ties her to Florence’s political life in the

present thus contrasting with Bardo, who lives “among his books and his marble fragments of the past” (ELIOT, 2005, p. 47). This leads us to doubling, a common characteristic of gothic literature also found here. Romola herself has four doubles who will enact roles that she either refuses or has no need of. Tessa is the double that plays the part of mother and submissive wife which Romola will resist fiercely. Dino lives the spiritual life she cannot access and her cousin Monna Brigida, by converting to religious faith, liberates Romola from so doing. Savonarola, perhaps the most important of her doubles, will experience moral dilemmas similar to Romola’s but he will approach them from a very different position as a man, a priest, a leader and a political figure. In one of the most compelling scenes of the novel, when Romola pleads for her godfather’s life, the narrator reveals the central core of these characters’ actions: “It flashed upon her mind that the problem before her was essentially the same as that which had lain before Savonarola — the problem where the sacredness of obedience ended, and where the sacredness of rebellion began” (ELIOT, 2005, p. 468). Romola ends up deciding that “rebellion might be sacred too” (ELIOT, 2005, p. 468) and that decision holds the key to explore the entire system of George Eliot’s complex morality. But this is a discussion that requires and deserves a space of its own. We end this section by trying to connect Eliot’s morality with the gothic expression we have observed in her fourth novel: “for all Eliot’s erudition and secularism, she could not let go of a morality of virtue¹² and retribution. Much of this was conveyed through Gothic idiom: thrilling events and startling emotional

12 It is interesting to observe that for George Levine, this kind of morality is not only predominant in Eliot’s writing but, more widely, in realist fiction. For him, “the mythology of virtue rewarded, central to English realism, is put to question in the gothic landscape” (LEVINE, 1981, p. 27).

lessons” (MAHAWATTE, 2013, p. 20). This lets us see the extent to which a gothic representation, even if emerging unconsciously, was relevant to Eliot’s fictional imagination.

FINAL REMARKS

This paper is a tentative effort to reflect on the presence of gothic elements in George Eliot’s fourth novel. More than an attempt to read *Romola* as a gothic text, it tries to observe in its gothic manifestations a small part of this book’s idiosyncrasies and of the role it plays in Eliot’s literary imagination. The long tradition of criticism in which Eliot’s work is approached as fundamentally realistic has taught us much about her novels and stories but has not encouraged a systematic study of ways in which the more sensational, sentimental or fantastical genres of the nineteenth-century have interacted with her writing. Mahawatte’s study is an important step in this direction and gives the topic the attention that its complexity demands, offering a valid complement to more canonical studies as those of Knoepflmacher (1968) and Levine (1981). The more complex discussion of realism in *Romola* remains outside the scope and competence of the present study. Suffice it to say, for the moment, that *Romola* occupies a peculiar place in Eliot’s *oeuvre* and that the “common criticism that [...] it seemed to have lost hold on realism” (DONADA, 2014, p. 78) might be better clarified by such studies as this, Mahawatte’s (2013) and Wilt’s (1980).

For the development of our argument, we have chosen a methodological procedure similar to that employed by Peter Garrett but against which Garrett himself warns us. What he does is to “direct attention toward scenes of heightened significance”

(GARRETT, 1969 p. 15). This is exactly what we have done in analyzing scenes that are pivotal to the development of the narrative. We have chosen this approach because it is precisely in such scenes that we recognize a concentration of gothic elements, although, as already discussed, they also appear in the novel's protagonists. According to Garrett,

[...] this procedure carries a greater risk of distortion when applied to Geroge Eliot [...]. We must recognize that many of her most characteristic scenes do not display a notable concentration of meaning. An important element of her realism is its concern with, indeed its insistence on the normal. (GARRETT, 1969, p. 15)

We agree with Garrett's position and assume the risk because we see *Romola* as an experiment in which Eliot allowed herself to manipulate her objects differently and more freely than she had done in her English novels. In a letter to a friend, when considering the unpopularity of her fourth novel, Eliot once wrote that "if one is to have the freedom to write out one's own varying unfolding self, and not be a machine always grinding out the same material [...], one cannot always write for the same public" (ELIOT, apud HAIGHT, 1985, p. 360). Something then, even if small, must have changed in her conception of novel writing when she wrote *Romola*. Our position is that this methodological procedure is valid for *Romola* (even if potentially dangerous in the analysis of Eliot's other novels) as it contributes to pinpointing important aspects of the gothic's presence in this novel precisely because in some of these crucial scenes, the narrative's tone changes: the language becomes charged with fear and darkness and the gothic emerges.

Important scenes and topics remain unaddressed here. We choose, for example, to leave out an analysis of the scene in chapter sixty-eight, when Romola arrives at a plague-stricken village and finds there what is possibly the novel's most gothic scenario. Although symbolically crucial to the development of the narrative, the passage is considerably longer than the ones we have discussed and its gothic images, although plenty, are scattered through several paragraphs and is, therefore, difficult to quote. We have also refrained from attempting a fuller consideration of the connection between realism and the gothic in Eliot's work, as this would demand another kind of research. The issue of how "realism and symbolism coexist in some degree of tension without the one negating the other (NEWTON, 2010, p. 79) and the complex question of gender representation in Eliot's use of the gothic have only been superficially scratched. However, this much we may be able to state: whether consciously or not, something gothic appears in the language, scenery, characters and plot of *Romola*, a novel in which the title character struggles for an identity in which womanhood can be associated with some degree of freedom and agency. For that, Romola needs to escape from different forms of female imprisonment. In this scenario, it is not surprising that she should find herself among several symbols of confinement and isolation and represented, at least on certain occasions, as a gothic heroine. The novel's controversial ending offers the protagonist, perhaps idealistically, a way to try and put an end to the experience of that "undying habit of fear" (ELIOT, 2005, p. 544) and anxiety which appears so often in gothic stories and in the female experience of life.

REFERENCES

- ALLEN, Walter. *The English novel - A short critical history*. Harmondsworth: Penguin Books, 1975.
- ARÁN, Pampa. Gótico - elementos narrativos. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Ed.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts. Available at: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/g/gotico-elementos-narrativos>. Accessed on: 03 Oct. 2022.
- BENNETT, Joan. *George Eliot - Her mind and her art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. The Rime of the Ancient Mariner. In: WORDSWORTH, William; COLERIDGE, Samuel Taylor. *Lyrical Ballads*. Plymouth: Broadview Editions, 2008.
- DONADA, Jaqueline Bohn. A irrupção do inusitado: Como e porque ler *Romola*. In: ZANINI, Claudio Vescia; MAGGIO, Sandra Sirangelo (Orgs.). *O insólito em língua inglesa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. Available at: <https://docplayer.com.br/9743455-O-insolitico-em-lingua-inglesa.html>. Accessed on: 03 Oct. 2022.
- DONADA, Jaqueline Bohn. George Eliot's Brazilian critical fortune and the case of *Romola*. *The George Eliot Review*, n 635, 2013a.
- DONADA, Jaqueline Bohn. George Eliot's mind is like the National Gallery: The Visual Appeal in *Romola*. *Humanities and Social Sciences Review*. v. 2, n. 3, 2013b. Available at: <http://www.universitypublications.net/hssr/0203/html/M3K208.xml>. Accessed on: 02 Oct. 2022.
- DONADA, Jaqueline Bohn. "Quiet and subtle": George Eliot's revision of the English novel in *Romola*. In: SÁ, Daniel Serravalle de; DONADA, Jaqueline Bohn (Orgs.). *Critical Perspectives*. Essays in nineteenth- and twentieth-century English Literature. Florianópolis: EDUFSC, 2014.
- ELBERT, Monika. T. S. Eliot's and Wharton's Modernist Gothic. *Edith Wharton Review*. v. 11, n. 1, 1994. Available at: <https://www.jstor.org/stable/43513085>. Accessed on: 06 Oct. 2022.
- ELIOT, George. *Adam Bede*. London: Penguin Books, 1980.
- ELIOT, George. *Romola*. London: Penguin Books, 2005.
- ELIOT, George. *Daniel Deronda*. Toronto: Harper Collins Publishers Ltd., 2013.

ELIOT, Thomas Stearns. *The Waste Land, Prufrock and Other Poems*. New York: Dover Publications, 1998.

GARRETT, Peter K. *Scene and symbol from George Eliot to James Joyce*. New Haven and London: Yale University Press, 1969.

GERONIMUS, Dennis. *Piero di Cosimo*. Visions Beautiful and Strange. New Haven and London: Yale University Press, 2006. HAIGHT, Gordon. *George Eliot - A Biography*. London: Penguin Book, 1985.

JOYCE, James. *A portrait of the artist as a young man*. Ware: Wordsworth Classics, 1992.

KNOEPLMACHER, Ulrich. C. *George Eliot's Early Novels*. The Limits of Realism. Berkeley: University of California Press, 1968.

LEDOUX, Ellen. Was there ever a Female Gothic? *Palgrave Commun* 3, 2017. Available at: <https://doi.org/10.1057/palcomms.2017.42>. Accessed on: 21 Sept. 2022.

LEVINE, George. *The Realistic Imagination*. English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

LEVINE, George. George Eliot and the art of realism. In: LEVINE, George. *The Cambridge Companion to George Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

MAHAWATTE, Royce. *George Eliot and the Gothic Novel*. Genres, Gender, Feeling. Cardiff: University of Wales Press, 2013.

MILBANK, Alisson. The Victorian Gothic in English novels and stories, 1830 – 1880. In: HOGLE, Jerrold E (Ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

NEWTON, K. M. *Modernizing George Eliot*. The writer as artist, intellectual, proto-modernist, cultural critic. New York: Bloomsbury Academic, 2011.

STRAUB, Julia. George Eliot's *Romola* and its shattered ideals. *Nineteenth-Century Gender Studies*, Issue 4.1, Spring 2008. Available at: <http://www.ncgsjournal.com/issue41/straub.html>. Accessed on: 03 Oct. 2022.

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. A Gothic Novel. Auckland: The Floating Press, 2009.

WILT, Judith. *Ghosts of the gothic*. Austen, Eliot and Lawrence. Princeton: Princeton University Press, 1980.

03

**“IGNOTAFEMINISTA-FANTÁSTICA”:
A RAINHA DO IGNOTO (1899), DE EMÍLIA FREITAS**

Laila Correa e Silva

*Recebido em 13 out 2022.**Aprovado em 07 fev 2023.***Laila Correa e Silva**

Pós-Doutoranda em História, pela Universidade de São Paulo, USPBolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Número do processo 2022/01227-8.

Doutora em História Social pela Universidade Estadual de Campinas, 2021.

Participa do LEHA-USP, Laboratório de Estudos de História das Américas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6714495911643763>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2333-5351>.

Email: lailacorreaesilva@gmail.com.

Resumo: O romance de Emília Freitas, *A Rainha do Ignoto: romance psicológico* (1899) apresenta uma personagem notável e enigmática, uma monarca com ideias republicanas e abolicionistas, dotada de poderes sobrenaturais em defesa dos marginalizados, sobretudo as mulheres pobres e vítimas de violência, perpetrada pelos homens. Ao elencarmos alguns dos vários elementos desse romance rico em referências culturais do século XIX, conectamos literatura e história, ao vislumbrarmos o papel da escrita literária como instrumento político para escritoras feministas brasileiras como Emília Freitas e suas contemporâneas.

Palavras-chave: Literatura de autoria feminina. Emília Freitas. Feminismo. Literatura Brasileira. Escravidão.

Abstract: The novel by Emília Freitas, *A Rainha do Ignoto: romance psicológico* (1899) presents a remarkable and enigmatic character, a monarch with republican and abolitionist ideas, endowed with supernatural powers in defense of the marginalized, especially poor women and victims of violence, carried out by men. By listing some of the various elements of this novel rich in 19th century cultural references, we connect literature and history, as we envision the role of literary writing as a political instrument for Brazilian feminist writers such as Emília Freitas and her contemporaries.

Keywords: Literature by women. Emilia Freitas. Feminism. Brazilian literature. Slavery.

INTRODUÇÃO

Publicado em 1899, o romance *A Rainha do Ignoto: romance psicológico* da cearense Emília Freitas (1855-1908), encerra o século XIX brasileiro com uma obra riquíssima, tanto em fantasia que causa assombro, quanto em realidade, não menos impactante enquanto descrição do imaginário político e social do Brasil do século XIX. A aparente contradição da junção entre fantasia e realidade, numa mesma trama, se desfaz durante a leitura desse romance, repleto de cenas com aparições sobrenaturais, nas brumas dos rios, nas montanhas, grutas e penhascos e também nas cidades do Norte do país, que revelam as violências e desigualdades sociais que assolaram a história nacional, como por exemplo, a escravidão e a violência de gênero, manifestada nas práticas patriarcais dos homens e dos proprietários de escravizados.

Permeada pela discussão sobre a condição das mulheres, muitas delas pobres, vivendo em situações de extrema violência

e miséria, Emília Freitas não foge à historicidade que alimentou a produção dessa obra, bem como ao engajamento da própria autora: abolicionista, feminista, republicana e atuante na política de sua época. Emília Freitas teve uma trajetória intelectual muito interessante para refletirmos sobre a atuação de uma “mulher de letras” ou intelectual engajada em pleno século XIX. Com isso, me refiro à Emília Freitas e à sua literatura como imbuída de uma ‘noção de missão’, que consistia na literatura entendida como proposta estética e projeto político, colocando-se publicamente como uma síntese dos anseios e interesses comuns da sociedade, mais precisamente, defendendo ideias abolicionistas, feministas e republicanas. Tal interpretação do papel social e político da literatura encontra-se no clássico estudo do historiador Nicolau Sevcenko (2003), somente para a literatura produzida por homens, no momento de transição do governo monárquico para a consolidação da República brasileira. Contudo, ao investigarmos a produção literária nacional, sem o recorte de gênero (ou seja, literatura produzida por homens), que informa a concepção mais usual de formação do cânone literário, encontraremos exemplos de intelectuais ativas, combativas e profícuas.

Emília Freitas nasceu em Aracati, no interior do Ceará, em 1855, e com a morte do pai, mudou-se para Fortaleza, onde estudou francês, inglês, história, geografia e aritmética, ingressando na Escola Normal. Sua formação, como a de várias outras intelectuais do período, foi voltada para o ensino e o desempenho da profissão de professora. Em 1873, com dezoito anos, começou a publicar textos na imprensa e poesia nos jornais *O Libertador*, *O Cearense*, *A Brisa* e *A Mocidade* e a *Brisa* (OLIVEIRA, 2007).

O mais notável, para análise d'A *Rainha do Ignoto*, inclusive, foi a participação de sua autora na “Sociedade das Cearenses Libertadoras”, sociedade abolicionista na qual Emília Freitas discursou em sessão solene de instalação:

Exmas. Senhoras!

Antes de manifestar as minhas ideias, peço desculpa a ilustre SOCIEDADE CEARENSE LIBERTADORA para aquela que sem títulos ou conhecimentos que a recomendem vem felicitá-la pela primeira vitória alcançada na ditosa vila de Acarape. Depois imploro ainda permissão para, à sombra de sua imortal bandeira, aliar os seus esforços aos dessas distintas e humanitárias senhoras, oferecendo-lhes com sinceridade os únicos meios de que disponho: meus serviços e minha pena que, sem ser hábil, é sem compensação guiada pelo poder da vontade. (CASTRO, 2019, p. 165)

As ideias defendidas em seu discurso, citadas acima parcialmente, sobre o poder das palavras e da escrita na luta abolicionista, parecem muito similares às falas proferidas por um escravizado de nome Gabriel, no capítulo LII, “O engenho ‘Misericórdia’ o escravo Gabriel e o cigano Rosendo”, de *A Rainha do Ignoto*:

- Medo?! Senhor Rosendo, Gabriel não tem medo, já provou uma vez quando o castigaram por ter lido um folheto que tratava de liberdade, pois apesar de saber que apanharia tantos bolos quantas fossem as páginas de leitura, apenas lhe desincharam as mãos, tornou a lê-lo, embora pagando o mesmo tributo. (FREITAS, 2003, p. 327)

Em 1891, Freitas reuniu seus poemas, dentre os quais nove com o tema da escravidão, no volume *Canções do lar*, publicado em Fortaleza, no ano seguinte lançou *O Renegado*, romance até o

momento não localizado. Em 1901, escreveu a peça teatral *Nossa Senhora da Penha*, encenada em Maranguape, Ceará. Assim, a maior parte de sua produção literária permanece inexplorada atualmente, cabendo às pesquisadoras uma investigação mais aprofundada de suas obras e trajetória¹.

À época de sua publicação, no entanto, o romance recebeu atenção da imprensa e jornais do Recife, dentre os quais *A Província* (1900) e o *Jornal do Recife* (1900) que emitiram pequenas notas elogiosas, evidenciando também algumas críticas e respondendo ao envio da obra para as redações dos respectivos jornais. Já o jornal *A Tribuna do Rio Grande do Norte* (Ano IV, fascículo 5, ano 1900) emitiu resenha detalhada em uma “Carta aberta”, redigida por Antônio Marinho (CASTRO, 2019, p. 171-176).

É um dado recorrente em várias pesquisas sobre autoria feminina, especialmente sobre as escritoras do século XIX brasileiro, o esquecimento ou apagamento de muitas autoras e, por isso, compreendemos que as obras e a biografia de Emília Freitas não estejam acessíveis à grande maioria das leitoras e leitores. Faz-se necessário compreendermos que, geralmente, não temos muito contato com a escrita de autoria feminina ou mesmo, por vezes, não nos atentamos ao fato de que, sobretudo, quando abordamos os “clássicos” da literatura nacional, formadores daquilo que a crítica literária tradicionalmente denominou como clássicos e autores canônicos, estamos

1 Encontramos pouquíssimos estudos sobre Emília Freitas e exclusivamente voltados para a sua obra e trajetória. Citamos aqui OLIVEIRA, Alcilene Cavalcante de. Uma escritora na periferia do Império: vida e obra de Emília Freitas (1855-1908). Tese de doutorado em Literatura Brasileira. Programa de Pós-Graduação em Letras. Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2007, que realizou um perfil biográfico da escritora.

falando de uma escrita de autoria masculina – e não somente de “clássicos da literatura nacional”².

A questão do esquecimento, da interdição e do apagamento também serão centrais para Emília Freitas n’A *Rainha do Ignoto*, como veremos adiante, e pontuar essa discussão teórica iluminará nossa leitura do romance, bem como o processo de “redescoberta” da obra de Freitas e de outras escritoras contemporâneas a ela.

Obviamente, a desconstrução da ideia de um cânone nacional, praticamente masculino, foi se alterando ao longo do tempo; mas, isso apenas ocorreu devido à insistência e ao trabalho intelectual árduo de várias escritoras que atuaram em prol de uma pauta política urgente, um feminismo literário engendrado num contexto nacional e internacional de demandas das mulheres, a partir da segunda metade do século XIX. Ou seja, muito provavelmente toda - ou quase toda - escrita de autoria feminina desse período está repleta de temas caros às mulheres e suas demandas políticas e feministas. Por exemplo: igualdade entre homens e mulheres nos âmbitos público e privado, o acesso à educação, trabalho e direitos políticos para o exercício pleno da cidadania, como direito ao voto, aos cargos públicos, dentre outras demandas, mais ou menos específicas.

Ao acompanharmos o que foi produzido nos jornais feministas de fins do século XIX, isto é, a literatura de autoria feminina veiculada por esses jornais³ e a organização das escritoras

2 Para uma discussão mais detalhada, ver: SILVA, Laila Thaís Correa e. *Dos projetos literários dos “homens de letras” à literatura combativa das mulheres de letras: imprensa, literatura e gênero no Brasil de fins do século XIX*. Tese de Doutorado em História Social. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2021.

3 Para um estudo sistemático dos jornais feministas brasileiros do século XIX, ver: DUARTE, Constância Lima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil, século XIX: dicionário ilustrado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

engajadas em torno de pautas feministas como as listadas anteriormente, percebemos como a literatura e o movimento de mulheres caminhou lado a lado. Essa constatação vem ganhando cada vez mais peso nas Ciências Humanas, como por exemplo em *Clássicas do pensamento social: mulheres e feminismos no século XIX* (2021), de Verônica Toste Daflon e Bila Sorj. Com isso, podemos levantar algumas hipóteses sobre as razões de um esquecimento ou apagamento de tantos nomes femininos ativos e participantes do cenário político, intelectual e cultural do século XIX. A potência das críticas desferidas pelas escritoras era muito grande. Para quem ler *A Rainha do Ignoto* de Emília Freitas, isto fica ainda mais patente. E por quê? Elementos do feminismo de fins do século XIX saltam pelas páginas do romance, muitas vezes citado como o primeiro romance fantástico brasileiro do século XIX (CASTRO, 2019; OLIVEIRA, 2007).

NO REINO DA IGNOTA

Antes de abordarmos propriamente a obra e seu enredo, fatores necessários para uma familiaridade inicial com a obra de Freitas, devemos considerar, justamente, o apagamento da escrita de autoria feminina no século XIX e como isso implicou na dificuldade de acesso ao conjunto significativo de obras escritas por mulheres⁴, dado notório que a própria Emília Freitas pontuou logo na apresentação de seu romance.

Uma das mais destacadas pesquisadoras sobre imprensa feminista no século XIX brasileiro, Zahidé Lupinacci Muzart (2013),

⁴ Para um estudo sistemático das publicações de escritoras brasileiras do século XIX, ver: MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras Brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

explicita que o esquecimento de determinadas escritoras e o papel da crítica contemporânea a elas, ressalta o caráter político desse esquecimento e dessa marginalidade que pesou sobre a literatura de autoria feminina. Assim, as literatas do século XIX não foram excluídas e esquecidas somente por terem sido mulheres, o que já seria um motivo extremamente relevante à época; mas, e, sobretudo, por terem sido feministas, atuantes e críticas às desigualdades de gênero, classe e raça.

Os exemplos citados por Muzart são Josephina Álvares de Azevedo (1851-1913), Ana Aurora do Amaral Lisboa (1860-1951), Ildefonsa Laura César (1774-1873) e Maria Firmina dos Reis (1822-1917), esta escritora negra e maranhense que com a obra *Úrsula* (1859) teria sido a primeira romancista brasileira. Como contraponto, a autora dá um exemplo marcante, contemporâneo às escritoras acima citadas, Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), elogiada primeiramente como um exemplo de mãe e esposa, uma “*escritora-mãe*”, sem ter sido uma feminista militante - dado altamente questionável, acrescento, diante de estudos aprofundados sobre a produção literária e a trajetória de Júlia Lopes (FAEDRICH, 2022, p. 121-122). Outras escritoras, tidas como mais radicais, como Délia, pseudônimo de Maria Benedicta Câmara Bormann (1853-1895) e Josephina Álvares de Azevedo, donas de uma escrita mais ácida e de ideias mais livres, foram completamente apagadas da memória literária. Contudo, de um modo ou de outro, todas sofreram algum tipo de “poda”, maior ou menor, para poderem se encaixar em algum lugar da sociedade literária masculina (MUZART, 2013, p.3).

As pesquisadoras Constância Lima Duarte e Zahidé Muzart foram responsáveis pelo resgate de muitas escritoras do século

XIX brasileiro, especialmente a obra de Emília Freitas. Não vamos nos alongar acerca da questão epistemológica que alimentou o movimento das Letras e dos Estudos Literários, que no interior do GT da ANPOLL “Mulher na Literatura”, consolidou uma área de pesquisa profícua que emana força até hoje. Zahidé Muzart no artigo “A Questão do Cânone” (1995) elenca didaticamente os aspectos de interesse desse campo de pesquisa, questionando o cânone e investigando o que alimenta a sua formação em diferentes épocas:

O estudo do cânone está ligado, pois, a várias coisas, principalmente à dominante da época: dominantes ideológicas, estilo de época, gênero dominante. Geografia, sexo, raça, classe social e outros. Aquilo que é canonizado em certas épocas, é esquecido noutras; o que foi esquecido numa, é resgatado em outra. (MUZART, 1995, p. 86)

Assim, não estamos restritas à esfera da questão puramente estética da fruição artística, digamos, da leitura do romance *A Rainhado Ignoto*, mas para além disso, outros fatores são mais relevantes para nossa leitura. Para o acesso às obras de Emília Freitas e outras escritoras do século XIX, tais como Ignez Sabino (Maria Ignez Sabino Pinho Maia, 1853-1911), Júlia Lopes de Almeida, Maria Benedicta Câmara Bormann, Andradina Oliveira (Andradina América de Andrade e Oliveira, 1870-1935), foi necessário que Zahidé Muzart fundasse a Editora Mulheres, em Florianópolis. A partir de seu trabalho de pesquisa, edição e estudo sobre escritoras do século XIX, começamos a ter acesso ao universo rico da escrita do século XIX brasileiro pela perspectiva de mulheres, conscientes de seu papel político, cultural e social.

Não podemos deixar de citar Zahidé Muzart, responsável pela fundação da Editora Mulheres, pois foi com sua edição d'A *Rainha do Ignoto*, em 2003, que muitas pesquisadoras tiveram o seu primeiro contato com Emília Freitas. A atualização do texto, introdução e notas foram realizadas por Constância Lima Duarte, importante pesquisadora da obra de Nísia Floresta. Portanto, nos aproximando mais da obra, na edição da Editora Mulheres, Constância Lima Duarte assevera que até 2003 o romance tivera recebido apenas duas edições: a primeira pela Typografia Universal de Fortaleza, em 1899 e a segunda apenas em 1977, pela Secretaria de Cultura e Desporto, juntamente com a Imprensa Oficial do Ceará, em edição preparada pelo professor Otacílio Colares da UFSC (FREITAS, 2003, "Observações sobre a primeira edição"). E na terceira edição, de 2003, da Editora Mulheres, encontramos pesquisa e identificação de erros tipográficos, omissões e outras modificações, cotejando as edições anteriores e ofertando um panorama da circulação dessa obra desde sua primeira publicação.

Atualmente, e felizmente, contamos com muitas edições, ao menos três novas entre 2019 e 2021⁵. Mais do que efemérides comemorativas, o seu retorno às prateleiras, com edições digitais inclusive, pode nos indicar a relevância da obra para questões, tais como as de gênero, que ganham cada vez mais importância para a Literatura nacional e internacional.

Na apresentação ao romance, Emília Freitas mostra uma prática recorrente aos prefácios escritos por mulheres no século XIX, que se colocavam em uma posição de humildade extrema e

5 Edições do romance: Editora Wish (2019); Editora 106 (2019); Editora Minna (2021); Editora Fora do Ar (2021).

reconheciam a inabilidade de suas capacidades intelectuais, ou seja, alguém inexperiente e sem o conhecimento e a erudição necessários para a escrita de uma grande obra (TAKAK, 2014), esta, geralmente, produto de pena masculina. Como podemos conferir, a assertiva da humildade excessiva também sugere uma ponta de ironia, que sinaliza a publicação efetiva da obra, apesar da falta de erudição e talento que alguns críticos poderiam apontar:

Meu livro não tem padrinho, assim como não teve molde. Tem a feição que lhe é própria sem atavios emprestados do pedantismo charlatão. Não é, tampouco, o conjunto das impressões recebidas dos salões, nos jardins, nos teatros e nas ruas das grandes cidades, porque foi escrito na solidão absoluta das margens do Rio Negro, entre as paredes desguarnecidas de uma escola de subúrbio; é antes a cogitação íntima de um espírito observador e concentrado, que (dentro dos limites de sua ignorância) procurou, numa coleção de fatos triviais estudar a alma da mulher, sempre sensível e muitas vezes fantasiosa. (FREITAS, 2003, “Ao Leitor”).

Nas margens do Rio Negro, onde Emília Freitas escreveu *A Rainha do Ignoto: romance psicológico*, narrativa em terceira pessoa, protagonizada pela Rainha do Ignoto ou Funesta e pelo jovem Dr. Edmundo, encontramos lendas, mitos, histórias regionais, hipnose, espiritismo e parapsicologia. Por isso, a autora confessa que os leitores e leitoras achariam a “protagonista demasiadamente extravagante” (FREITAS, 2003, “Ao Leitor”), pois ela sintetiza ideais políticos que eram professados por várias mulheres intelectuais de fins do século XIX. Na verdade, o campo da imaginação exagerada ou o puro “campo da ficção” foi a forma de “realizar os caprichos de sua imaginação raríssima e da propensão

bondosa de seu extraordinário coração” (FREITAS, 2003, “Ao Leitor”), como se o devaneio literário de Freitas solidificasse os anseios de mulheres como a autora e sua heroína. Uma protagonista misteriosa que apenas vai se revelando aos poucos, com múltiplas personalidades, de Rainha Ignota, Funesta e altiva, torna-se, ao fim, uma mártir romântica, que não pode encontrar o amor em vida; semeou pistas de seu temperamento melancólico, apesar de todo o conhecimento científico e sobrenatural que manifestava enquanto soberana das brumas, grutas e penhascos ignotos: “- A natureza tem uma alma. É a alma universal do infinito dos pensamentos dos seres. Em breve meu corpo também entrará para a corrente da vida universal. Mas aonde irá este princípio que em mim pensa, sente e quer?” (FREITAS, 2003, p. 394). Como se com isso, Freitas também sugerisse a efemeridade de sua própria escrita e obra. Em “Ao Leitor”, Emília Freitas nomeia o apagamento histórico sofrido pelas mulheres, citando o exemplo de Joana D’Arc, que apenas obteve notoriedade por ter se tornado praticamente uma lenda, um mito, uma figura “fantástica”: “O feito de Joana D’Arc é um fato que passou para o domínio da história. Mas não nos parece ele uma lenda? Hoje, com mais razão podemos nos apoderar do inverossímil; pois estamos na época do Espiritismo e das sugestões hipnóticas, nas quais fundamentei o meu romance” (FREITAS, 2003, “Ao Leitor”).

Os elementos citados pela autora suscitam a curiosidade da leitora, que em seguida já encontrará as paisagens noturnas das aparições da Funesta ou Rainha do Ignoto. Um breve resumo desta obra é uma tarefa difícil e pode incorrer na quebra do suspense que ela nos provoca durante a leitura. Mas, vamos ao enredo e

suas peculiaridades, que justificam com exatidão a importância da reedição do romance atualmente.

Na aldeia Passagem das Pedras, existia uma lenda que assombrava os moradores locais. A aparição de uma moça bonita, vestida de branco, seguida pelo diabo, que seria como um menino negro de olhos de fogo e uma calda comprida. A moça tinha um canto hipnótico, surgia entre brumas, na serra do Areré. Era temida, um misto de fascínio, medo e aversão rondavam as histórias sobre essas aparições. Alguns a chamavam de A Funesta, e o Dr. Edmundo, jovem bacharel de visita ao local, ficou intrigado com a “lenda” e, no espírito questionador, buscou explicar o evento racionalmente, perseguindo as pistas e informações dadas pelos moradores locais. Até que ele mesmo, avistou uma figura vestida de branco, dentro de um barco nas margens do rio Jaguaribe, e concluiu que a figura realmente existia. Fascinado, ele resolve encontrar a Funesta pessoalmente. Edmundo então começa a investigar o local, aserrado Areré, seus moradores e seu cotidiano, afim de revelar quem seria a moça misteriosa. Ele ficou encantado e aterrorizado: precisava descobrir tudo que esse mistério guardava, de belo e de horrível, em aparições quase sublimes que hipnotizavam os seus olhos e alimentavam as crenças dos moradores locais.

Em uma de suas aparições presenciadas por Edmundo, constatamos a mistura entre o Belo e grotesco:

Quando a embarcação passou por de frente da janela, Edmundo pode contemplar à vontade a formosa bateleira. Ela vestia de branco, tinha os cabelos soltos e a cabeça cingida por uma grinalda de rosas.

[...]

Vinha, ali também assentado no barco da proa, sustentando o remo e movendo-o com perícia, uma figura negra e peluda, feia de meter medo.

E, para mais confirmar a sua parecença com o rei das trevas, o tal moleque tinha uma cauda que, achando pouca acomodação no barco, se tinha estendido pela borda do bote, e parecia brincar na superfície das águas. De espaço em espaço, a enorme cabeça de um cão cor de azeviche aparecia e tornava a ocultar-se aos pés da cantora.

[...]

O Dr. Edmundo era que não saía do pasmo em que o tinha deixado aquela estranha aparição! (FREITAS, 2003, p. 35)

Edmundo ficou impressionado com aquela mulher, e nunca vira nada parecido, nem em suas viagens à Europa, e neste âmbito, também se nota a crítica de Freitas ao tipo social do bacharel, na obra representado pelo moço rico por herança, que desconhecia o interior do Brasil, a história e os modos de enxergar o mundo, próprios às pessoas mais simples, habitantes do interior do Norte do país, trabalhadores, posseiros e escravizados.

O rapaz, então, enfrentou o medo e o espanto, indo até a gruta por onde a Rainha do Ignoto acessava o vilarejo. No capítulo IV, intitulado “A visita à gruta”, a narradora revela o medo que os moradores locais tinham das aparições da Funesta, ao anoitecer. Por exemplo, no diálogo travado entre Edmundo e uma jovem cabreira: “Por que andas ainda aqui a esta hora, Ritinha? Já não tens medo da Funesta?” (FREITAS, 2003, p. 45). Os ambientes em que ela aparecia são descritos como precipícios, montes e desfiladeiros que circundavam a gruta que dava acesso ao reino da Rainha ou Funesta.

Quando Edmundo vai ao encontro da figura que o fascinava, nos deparamos com um cenário que causa medo, com paisagens soturnas propícias à manifestação do sobrenatural, que alimentava as histórias contadas sobre a Funesta. No entanto, algo se dissipa à vista do que parecia apenas encanto, fantasia e fascínio. Todos esses elementos se misturam na mente deslumbrada e confusa do bacharel:

Edmundo partiu cravando as esporas no cavalo; o animal tropeçava nas pedras da ladeira e as folhas secas estalavam-lhe nos cascos; mas ele de cabeça quase a tocar na terra, buscava sempre a direção oposta da que lhe dava o cavaleiro.

[...]

Enquanto subia o monte, ia lendo em todas as pedras do caminho a palavra 'Solitário'. Era bem-merecido o nome, se era ele dado àquele lugar deserto e triste como a própria mágoa.

Chegado ao cimo da ladeira, Edmundo avistou uma pedra a poucos passos; subia-se para ela por degraus naturais que chegavam ao assento daquele rústico trono trabalhado caprichosamente pela mão da natureza. Edmundo estava amarrando o cavalo ao tronco de uma árvore, quando viu assomar no alto da pedra a cabeça negra e felpuda do Terra-Nova, que ele tinha visto no bote, na noite da serenata.

Subiu um montezinho de terra vermelha estrelado de malacacheta ou mica, e escondido por trás de uns arbustos, esperou.

Pouco depois apareceu outro personagem do bote; era um enorme e feio orangotango vestido de marujo e trazendo, pendente do cinturão de couro de lustro, uma pistola. (FREITAS, 2003, p. 47)

Ainda persistindo no encaicho da Rainha do Ignoto, o jovem bacharel presencia mais aparições envoltas em mistério, em outra delas, no capítulo IX, intitulado “‘É poetisa!’ exclamou maravilhado”, a Funesta aparece com todo o requinte de trajes da última moda europeia e “subia os montes de pedra, com ares de princesa, parecia subir os degraus do paço” e em seu olhar, que perscrutava o entorno dos campos, “havia [...] uma vaga melancolia, uma tristeza profunda envolvendo-a toda, como em uma densa atmosfera” (FREITAS, 2003, p. 75). Aqui, toda a solidão e melancolia presentes na paisagem, emanam também de dentro das personagens. A visão das paisagens sublimes e aterradoras permeiam, ainda, a própria escrita da Rainha do Ignoto, que deixava versos espalhados no local, em diálogo com o desconhecido Dr. Edmundo:

- Eu busco, nesse espaço dilatado, O caminho do céu... de outro planeta Para onde meu ser vá transportado, quando quebrar da vida esta grilheta.

Seu eu pudesse sofrer de nostalgia... Que pátria! Que nação seria a minha? Se tudo neste mundo me enfastia... Que afeto posso ter que me definha? (FREITAS, 2003, p. 76)

Edmundo consegue, então, adentrar o lugar “encantado” – a grutado Areré – e se introduz no mundo da Rainha do Ignoto, assumindo o lugar de uma das paladinas. Numa estratégia muito peculiar, o moço traveste-se de uma das seguidoras que era muda, a jovem Odete. As comandantes da sociedade da Rainha Funesta eram apenas mulheres de inteligência e ciência sem comparação. Elas dominavam as artes, a literatura, as ciências de todas as ordens e tinham também conhecimentos sobrenaturais, como a hipnose e a comunicação com os espíritos.

Todas eram adeptas do espiritismo⁶, doutrina formulada pelo francês Alan Kardec (FREITAS, 2003, p. 198), estudavam suas obras e realizavam sessões mediúnicas, que permitam o acesso ao conhecimento do que se passava com pessoas de todo o país, assim, elas conseguiam auxiliar todos que necessitavam.

Isso revela a adesão da própria Emília Freitas à religião e à filosofia espírita. Freitas era editora e fundadora, junto com seu marido, o jornalista Arthúnio Vieira, do jornal espírita *Luz e Fé* (Maranguape, 1901), que tinha como lema “Fere-me, mas ouve-me” (CASTRO, 2019, p. 177), possivelmente referindo-se ao preconceito que os adeptos da doutrina espírita sofriam, bem como às críticas recebidas. N’A *Rainha do Ignoto* podemos entrever esse lema, pois ela e suas Paladinas eram contra todos os valores vigentes na sociedade patriarcal, dentre eles o catolicismo, a monarquia e a propriedade senhorial.

Para tanto é luminosa a apreciação dos capítulos LII, LIII e LIV, nos quais se desenvolve um plano muito bem elaborado para a libertação de cem escravizados do engenho com o sugestivo nome ‘Misericórdia’. As paladinas se transformam em ciganos que se infiltram no engenho e promovem uma grande festa, com espetáculos circenses. No meio de um dos números, aplicaram a hipnose nos espectadores, que dormiram durante uma noite inteira. Ao romper do dia, todos os escravizados haviam fugido junto com as seguidoras da Funesta. A “tragédia” apenas afetou o dono do

6 O espiritismo já era uma religião popular no Brasil de fins do século XIX. Machado de Assis, na série de crônicas “Bons dias!” (1888-1889), publicadas no jornal carioca *Gazeta de Notícias*, abordou o fenômeno em duas crônicas no ano de 1889, sempre em tom jocoso e crítico, classificando as práticas espíritas como credices ou charlatanismo. Ver: ASSIS, Machado. *Bons dias!* Introdução e notas de John Gledson. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

engenho, enquanto toda a população empobrecida do local voltou para as suas choupanas, como se nada tivesse acontecido.

Enquanto a tropa armada corria no encalço dos escravizados fugidos, “uma pobre velha mendiga”, bendizia os céus pelo ocorrido: “- Deus tarda mas não falta. Foi o braço divino que te vingou a morte, filho de meu coração! Arrimo da pobre velha... Eles irão mendigar como eu, em paga do sangue dos pobres e dos escravos” (FREITAS, 2003, p. 338).

Especificamente no capítulo LV, intitulado “Libertou cem cativos e cativou duas moças”, a leitora encontrará detalhes da organização dos escravizados, comandados por forças místicas e pela fé em “bentos, rosários, medalhas e santinhos” (FREITAS, 2003, p. 339). Os escravizados foram conduzidos para uma das embarcações da Rainha do Ignoto e já tinham um destino traçado “como trabalhadores livres nas fábricas e nos estabelecimentos rurais que a Rainha do Ignoto possuía nos Estados de Alagoas, Sergipe, Bahia, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo e Paraná” (FREITAS, 2003, p. 340).

As mulheres pertencentes à sociedade da Ignoto utilizavam todo o conhecimento das Artes e Ciências para livrar as mulheres de situações de violência, opressão, fome e desalento, em ocasiões chamadas por elas de “assaltos do bem”, quando guerreavam contra a injustiça, para “proteger o fraco contra o forte, entrar nos cárceres para curar os enfermos, lançar-nos às ondas para salvar os naufragos” (FREITAS, 2003, p. 188). No reino da Rainha do Ignoto eram acolhidas em asilos mulheres criminosas, enlouquecidas e desamparadas, bem como homens, igualmente desamparados. Há,

por exemplo, o relato do caso brutal de um infanticídio perpetrado por uma jovem traída pelo que a engravidou (capítulo XXX).

A Rainha e suas Paladinas do Nevoeiro resgatavam mulheres que sofriam violência doméstica, como o narrado no capítulo XLI “Até no monturo e na lama das ruas se encontra um coração de mulher”, no qual uma moça miserável foi encontrada com a cabeça rachada de tanto apanhar do companheiro ciumento.

Em suas viagens com barcos, as Paladinas percorreram o Brasil de Norte a Sul, chegando ao Rio de Janeiro. Em cada um dos setenta capítulos que compõem a obra de mais de quatrocentas páginas, a leitora encontrará um episódio inusitado de fantasia, terror e bravura, protagonizado pela Rainha e suas companheiras.

O âmbito do doméstico torna-se fantástico e a violência sofrida pelas mulheres traveste-se do grotesco que povoa a vida da misteriosa Rainha do Ignoto, revelada aos poucos durante a narrativa e que assume diferentes formas físicas, transmutando-se para salvar mulheres em perigo. Desse modo, assim como Joana D’Arc, Emília Freitas construiu uma personagem que “não é na realidade um gênio impossível, é simplesmente um gênio impossibilitado” (FREITAS, 2003, “Ao Leitor”). Impossibilitadas, as mulheres que conseguiram superar tantas adversidades, ou seja, condições históricas concretas parecem aos olhos de alguns como “mitos”, seres extraordinários e, no caso da Rainha do Ignoto, beiram o grotesco, causam terror, assombram a imaginação, principalmente a imaginação masculina tão imbuída dos parâmetros patriarcais do século XIX brasileiro, classificando qualquer mulher que fugisse aos padrões como louca ou demoníaca; o que justamente pesou sobre a Rainha do Ignoto:

“- Isto não é mulher, é o diabo! Exclamou o Dr. Edmundo em desespero” (FREITAS, 2003, p. 140).

Todavia, ao fim, a existência impossibilitada de Rainha do Ignoto se finda como suicídio, numa cena bela e aterrorizante, repleta de sangue, romantismo e idealismo, tão próprios à Rainha e seu reino improvável ou impossibilitado:

[...] tirou de um pequeno estojo de veludo carmesim uma navalha de cabo de ouro com cravação de diamantes e abriu o corpete do vestido, cortou a pele sobre o coração. E entre esta e a víscera palpitante de seu peito, colocou o pedaço de cartão, atestado da sua fraqueza nativa de todas as mulheres do mundo, embora assinaladas pelo gênio ou pela religião dos claustros.

Depois ela tirou de um frasquinho de ouro um líquido com que estancou o sangue que corria sobre a pele de carneiro que ela tinha estendida ao colo. Não haveria estoico com mais coragem. Tão sensível às dores morais, parecia não sentir a violência daquela dor física. (FREITAS, 2003, p. 408-409)

Em sua última aparição para as Paladinas, em sessão espírita, a Rainha do Ignoto surge com o corpo sangrando e repleto de chagas, revelando os segredos sobre a Ilha do Nevoeiro, local sede do reino do Ignoto, que se desfez com a partida do espírito da grande mártir. Segundo a própria Rainha, o Palácio do Ignoto foi:

[...] possessão de todos os espíritos que encarnaram e me precederam na ordem genealógica da família. Ela foi passando de meus avós e deles a meus pais, que me conferiram o governo dela, ainda no período de minha existência terrena. Eles me auxiliaram no meio de ocultá-la dos olhos humanos

e me davam força e sabedoria para governar o meu reino onde só se cuidava da elevação ao caráter do bem do próximo, esse onde a virtude achava refúgio e ante o qual a verdade não recuava com medo de ser batida como vil inimiga. Mas, ah! A ilha do Nevoeiro vai desaparecer por um fenômeno natural. Ninguém o verá. (FREITAS, 2003, p. 415)

E, com isso, a ilha e a Rainha desaparecem para sempre. E qual teria sido o motivo do medo, do pavor e do grotesco que as aparições da Funesta inspiravam nos moradores do Areré? Se a Rainha e suas paladinas apenas buscavam praticar o Bem ao próximo e a luta contra as opressões, talvez o medo fosse a manifestação do desconhecimento ou simplesmente o mistério da ilha do Nevoeiro: nunca revelado aos olhos do povoado.

Por outro lado, toda a erudição e conhecimento científico que o reino da Ignoto encerrava poderia suscitar temor, como por exemplo a possibilidade de mulheres exercerem com maestria qualquer função profissional e política que os homens vetavam veementemente, alegando limitações inexistentes ao intelecto feminino: alegação mais fantástica, grotesca e sem qualquer fundamento do que a própria existência da Rainha do Ignoto, apenas impossibilitada devido aos entraves sociais impostos às mulheres intelectuais, como Freitas e tantas outras escritoras esquecidas que aguardam leituras, estudos e maior divulgação.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. *Bons dias!* Introdução e notas: John Gledson. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

CASTRO, Carla. *Resquícos de memórias: dicionário biobibliográfico de escritoras ilustres cearenses do século XIX*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2019.

- DAFLON, Verônica Toste; SORJ, Bila (Orgs). *Clássicas do pensamento social: mulheres e feminismos no século XIX*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.
- DUARTE, Constância Lima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil, século XIX: dicionário ilustrado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- FAEDRICH, Ana. *Escritoras silenciadas: Narcisa Amália, Júlia Lopes de Almeida, Albertina Bertha e as adversidades da escrita literária de mulheres*. Rio de Janeiro: Macabéa, 2022.
- FREITAS, Emília. *A Rainha do Ignoto*. 3.ed. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. A Questão do Cânone. *Anuário de Literatura* 3, 1995.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras Brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. *Revista Estudos Feministas*. v. 11, n. 1, Florianópolis, 2013.
- OLIVEIRA, Alcilene Cavalcante de. *Uma escritora na periferia do Império: vida e obra de Emília Freitas (1855-1908)*. 2007. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Letras - Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2007.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SILVA, Laila Thaís Correa e. *Dos projetos literários dos “homens de letras” à literatura combativa das mulheres de letras: imprensa, literatura e gênero no Brasil de fins do século XIX*. 2021. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2021.
- TAKAK, Fani Miranda. Retórica e poder: o paratexto prefacial de autoria feminina no Brasil do século XIX. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 49, p. 446-452, out-dez. 2014.

04

**O FEMINISMO DE NÍSIA FLORESTA RETRATADO
N'A RAINHA DO IGNOTO, DE EMÍLIA FREITAS**

Ana Luzia Santana Rangel

Recebido em 10 out 2022. **Ana Luzia Santana Rangel**

Aprovado em 03 fev 2023.

Mestranda em Literatura brasileira e teoria da literatura pelo Programa de pós-graduação em Estudos de literatura da Universidade Federal Fluminense.

Licenciada em Letras pela Universidade Federal Fluminense.

Graduada em Matemática – modalidade Informática pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Especialista (MBA) em Gerenciamento de Projetos pela Universidade Veiga de Almeida.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1065739480183210>.

ORCID iD: <http://orcid.org/0000.0002.7191.9933>.

E-mail: marana.rangel@hotmail.com.

Resumo: Publicado originalmente em 1899, o romance *A Rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas (1855-1908), contando com apenas quatro edições: 2020, 2003 e 1980, é considerado um marco da literatura fantástica e da literatura feminista brasileira. A autora, abolicionista, educadora e republicana, dedicou-se à defesa das mulheres e lutou pelos ideais feministas numa sociedade fortemente patriarcal. Adicionalmente, Nísia Floresta (1810-1885), também educadora e feminista, publicou *Direito das mulheres e injustiça dos homens* (1832), no qual discorre sobre a posição das mulheres na sociedade e como elas

realmente deveriam se perceber, de acordo com sua compreensão. Floresta reivindica educação, direito à formação profissional, direito ao trabalho no serviço público e um tratamento igualitário com relação aos homens. Este trabalho faz uma leitura da narrativa fantástica de Freitas ao mesmo tempo em que tem ciência dos apontamentos de Floresta, percebendo a influência do feminismo na narrativa.

Palavras-chave: Nísia Floresta. Emília Freitas. Narrativa fantástica. Feminismo. Educação.

Abstracts: Originally published in 1899, the novel *A Rainha do Ignoto* (1899), by Emília Freitas (1855-1908), with only four Editions: 2020, 2003 and 1980, is considered a land mark of fantastic literature and Brazilian feminist literature. The author, abolitionist, educator and republican, dedicated herself to the defense of women and fought for feminist ideals in a strongly patriarchal society. Additionally, Nísia Floresta (1810-1885), also an educator and feminist, published *Direito das mulheres e injustiça dos homens* (1832), in which she discusses the position of women in society and how they should really perceive themselves, according to her understanding. Floresta claim seducation, theright to professional training, theright to work in the public service and equal treatment with men. This work makes a reading of Freitas' fantastic narrative while being aware of Floresta's notes, realizing the influence of feminism in the narrative.

Keywords: Nísia Floresta. Emília Freitas. Fantastic narrative. Feminism. Education.

INTRODUÇÃO

A crítica literária brasileira nem sempre destaca a literatura fantástica produzida no país. No caso das escritas femininas, há um apagamento ainda maior quando se trata deste gênero. No

entanto, o primeiro romance fantástico publicado no território brasileiro é de autoria feminina. No final do século XIX, a cearense Emília Freitas (1855-1908) publica *A rainha do Ignoto: romance psicológico*, em 1899.

Em 1899 publica o livro *Rainha do Ignoto* (sua obra mais conhecida), para alguns críticos literários, a citar Abelardo F. Montenegro é um romance psicológico, porque a própria autora assim define como um subtítulo, — romance psicológico. Contudo, a crítica atual considera um livro pioneiro na linha da literatura fantástica, devido a obra ter características de mistérios com fadas, bruxas, personagens fantasiosos e de espiritualidade mística. (ALMEIDA, 2012, p. 133)

Conhecida por seus ideais abolicionistas, Emília também se dedicou ao enfrentamento das violências contra a mulher e à ampliação da atuação feminina na vida da sociedade. Uma de suas ações foi a alfabetização de mulheres no horário noturno, na capital cearense. Naquele final de século, as escolas se organizavam com um turno masculino e outro feminino, sendo a educação feminina voltada para o cuidado da casa, marido e filhos. O seguinte trecho de Almeida (2012), aprofunda a visão do funcionamento de uma escola religiosa, obtida por meio da leitura do romance *As Três Marias*, de Rachel de Queiroz:

Em *As Três Marias*, obra da cearense Rachel de Queiroz, que é o livro de memórias da personagem Maria Augusta, carinhosamente chamada de Guta, uma das “Três Marias”. A história tem início nos pátios e salas de aula do Colégio da Imaculada Conceição, escola interna, administrado por freiras, na capital cearense. Nesta obra temos informações do cotidiano escolar. Percebemos que a educação

era muito rígida e apesar de cederem vagas para as pessoas que não tinham recursos financeiros estudarem, essas eram discriminadas, tanto pelas irmãs de caridade como também por outras alunas. A educação era de caráter confessional, preparavam as moças ricas para serem casadoiras, e as alunas pobres para trabalharem nas casas de famílias ricas, pois a maioria dessas estudantes era órfã. (ALMEIDA, 2012, p. 81)

Anteriormente, na primeira metade do século XIX, uma outra escritora brasileira, Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), se lançou em defesa das mulheres e publicou *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, em 1832. A obra “é uma tradução livre e repleta de comentários de um livro feminista inglês” (VERRUMO, 2017, p. 123), cujo original poderia ser *A vindication of the rights of woman*, de Mary Wollstonecraft ou *Woman not inferior to man*, de Mary Wortley Montagu, inconclusão ainda não solucionada pelos historiadores. Num tom reivindicatório e até por vezes panfletário, Floresta expõe o que ela considera direitos das mulheres, comparando o que é esperado e permitido às mulheres de sua época com o que é destinado e realizado pelos homens. Atribui aos homens a falta de opções para as mulheres, o lugar social ocupado por elas, a submissão a elas imposta, o que define como injustiça. Para ela, os homens destinam a si todos os direitos, sejam eles de educação e atuação pública, sejam eles de liberdade de decisão sobre suas vidas e imprimem sobre elas severas negativas a qualquer tipo de desenvolvimento, considerando como justificativa uma menor capacidade cognitiva. Durante a obra, Floresta percorre áreas de atuação onde entende que há discriminação e discorre sobre os

motivos pelos quais entende que as mulheres são capacitadas para exercê-las em igualdade ou mesmo em superioridade, como afirma em: “seja-me somente permitido dizer, que por sermos mais capazes que os homens em desempenhar este cargo, não se segue que não possamos também desempenhar outro qualquer” (FLORESTA, 2016, p. 126). Corroborando as afirmações de Floresta, Almeida explicita como a sociedade de então se apresenta:

Registramos também que há no século XIX um discurso de inferioridade da mulher, tanto social como biológica, com o destaque do papel submisso da mulher. O sexo feminino, na literatura, principalmente no Romantismo, foi importante para a categoria de leitora, não havendo espaço para que as mulheres pudessem participar como escritoras. Para elas era reservado o papel de consumidora e da ideologia que o discurso masculino produzia sobre e para o público feminino. Quando as mulheres pensaram e tentaram escrever foram discriminadas e algumas usaram pseudônimos para não sofrerem represálias familiares e sociais. Outras foram corajosas, usaram o próprio nome, contudo, sofreram por essa ousadia. (ALMEIDA, 2012, p. 49)

Ou seja, “Através da sua obra, procurava levar para a sociedade e para o mundo, a capacidade que as mulheres têm de desenvolver seus valores. Inegavelmente, podemos considerá-la a precursora do movimento feminista” (VARELA, 2006, p. 18). No que se refere à literatura fantástica, algumas faces se apresentam. Atribui-se a Álvarez de Azevedo (1831-1852), com *Noites na taverna*, publicada postumamente em 1855, a fama de precursor das narrativas fantásticas no Brasil, mais especificamente do estilo gótico, na forma de uma sequência de contos, embora existam

autores pouco estudados que publicaram obras anteriores a esta. A referência se deve, portanto, ao fato da obra de Azevedo ter sido mais difundida. A influência vem precisamente do escritor alemão E. T. A. Hoffman (1776-1822), considerado responsável pela consolidação do fantástico na literatura mundial, que tem “O homem da areia”, de 1817, como seu conto mais conhecido. Mais tarde, Machado de Assis (1839-1908) traz a público contos góticos à semelhança da obra do francês Théophile Gautier (1811-1872), como “A causa secreta”, de 1885, e “Um esqueleto”, de 1875. Gautier foi um dos principais seguidores de Hoffman na França e foi considerado como um escritor impecável. O bruxo do Cosme Velho, no entanto, é muito mais conhecido por seus romances do que por seus contos, e inscreve seu *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881, no rol dos textos fantásticos ao criar um narrador que se declara um “defunto-autor”.

Uma consulta à antologia organizada por Flávio Moreira da Costa, *Os melhores contos fantásticos*, de 2016, composta por contos de quarenta e quatro escritores, exemplifica a dominação de obras fantásticas masculinas, pois apenas uma escritora, Mary Shelley (1797-1851), compõe o grupo, representada pelo conto “O imortal mortal”, porém mais conhecida pelo romance *Frankenstein*, de 1818. Em seu prefácio, Costa (2016) chama a atenção para a dificuldade de classificação das obras fantásticas, citando teóricos como Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Eric Rabkin e Emir Rodríguez Monegal, que buscaram conceituar o gênero, destacando as diferenças entre o fantástico, o estranho e o maravilhoso, formuladas por Todorov, que, no entanto, “alerta para a impossibilidade da conceituação absoluta” (COSTA, 2016, p. 9).

No presente trabalho serão destacados trechos de *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de Nísia Floresta, e da ficção de Emília Freitas, *A rainha do Ignoto*, duas obras de autoras feministas brasileiras, sendo a primeira responsável pela publicação de uma obra de caráter didático, enquanto a segunda opta por criar uma narrativa fantástica com características góticas.

UMA “TRADUÇÃO” COM NUANCES NACIONAIS

A obra *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de autoria de Nísia Floresta Brasileira Augusta, pseudônimo de Dionísia Gonçalves, foi publicada em 1832. Floresta não apenas traduziu o texto original, mas registrou suas ideias considerando a realidade nacional, cuja subalternidade feminina muito a incomodava. A equidade de gêneros se constitui na principal mensagem, ainda que a palavra “gênero” seja posterior, o que mostra o olhar pioneiro da autora. Na obra, a autora fala em “sexo deles e o nosso”, referindo ao homem e à mulher, como no trecho: “Ainda que seja um dos maiores absurdos a extrema diferença que eles constituem entre o seu e o nosso sexo, todavia não há erro popular mais antigo e mais universalmente acreditado” (FLORESTA, 2016, p. 118). A obra se estabelece como uma antropofagia anterior ao modernismo devido ao modo como a escritora se envolve com a obra numa leitura ideológica, apoiada na realidade das mulheres brasileiras, em sua maioria submissas aos homens, sejam pais, irmãos ou maridos. Com relação a essa característica, Duarte salienta que:

[...] publicado em 1832 em Recife (PE), tem o sugestivo título de *Direitos das Mulheres e Injustiça*

dos Homens, e, quando surgiu, a 163 anos atrás, Nísia tinha apenas 22 anos e a grande maioria das mulheres brasileiras vivia enclausurada em preconceitos, sem qualquer direito que não fosse o de ceder e aquiescer sempre à vontade masculina. (DUARTE, 1997, p. 2)

No entanto, a crítica deixou sua obra na quase obscuridade, conforme Duarte, “Seu nome até hoje não costuma ser citado na história da Literatura Brasileira como escritora romântica e muito menos na História da Educação feminina, como educadora” (DUARTE, 1997, p. 1); uma mulher que além da literatura, foi responsável pela fundação de uma escola para meninas. Após a morte de seu marido e da instabilidade social no Rio Grande do Sul onde havia se estabelecido, decidiu se mudar: “o local escolhido para a residência da família foi a Corte, onde fundou o Colégio Augusto, dedicado à educação feminina” (CASTRO, 2010, p. 2), onde pode se dedicar ao que mais gostava:

Consideramos a fundação do Colégio Augusto, por sua inovação e pioneirismo, um momento de suma importância para a história da educação feminina no Brasil, pois, a partir do trabalho como educadora, Nísia teve a oportunidade de praticar aquilo que idealizava. Provavelmente por esse motivo, Nísia Floresta seja lembrada ainda hoje como precursora dos ideais feministas em nosso país. (CASTRO, 2010, p. 2)

Aos poucos, seu sonho começa a se tornar realidade, alimentado com o trabalho de educação realizado no Colégio Augusto: “[...] tinha principalmente um propósito: alterar o quadro ideológico vigente no que diz respeito ao comportamento das mulheres e, naturalmente, o dos homens seus contemporâneos”

(DUARTE, 1997, p. 2). Entretanto, não há consonância com a sociedade local, com explica Castro: “Sua produção literária levantou questões consideradas tabus por aquela sociedade, como a defesa dos direitos femininos. Tema incômodo, já que estamos tratando de uma sociedade patriarcal que negava à mulher o direito a qualquer tipo de ascensão social” (CASTRO, 2010, p. 3), que incluía um currículo voltado para áreas de ensino que não eram direcionadas às mulheres:

[...] sua proposta pedagógica inovadora permitia às meninas o aprendizado de ciências, até então reservado apenas aos meninos. Dentre as inovações, destacamos o ensino do latim, francês, italiano e inglês, com suas respectivas gramáticas e literaturas; o estudo da Geografia e História do Brasil; a prática de Educação Física e a limitação do número de alunas por turma, como forma de garantir a qualidade de ensino. (CASTRO, 2010, p. 4)

O currículo, portanto, foi elaborado com o objetivo de investir nos sonhos de Floresta, como quando se refere ao espanto que seria causado pela inserção da mulher na sociedade, de modo semelhante ao do homem, como no exemplo: “Nada seria tão admirável para eles, que imaginar uma mulher combatendo à frente de um exército, dando leis sobre o trono, advogando causas, administrando justiça em um Tribunal de magistratura” (FLORESTA, 2016, p. 144).

UMA FICÇÃO QUE RETRATA MULHERES FORTES E DETERMINADAS

Na narrativa *A rainha do Ignoto*, a protagonista, chamada de Funesta, Diana e de outros nomes, lidera um grupo de mulheres, as Paladinas, que agem em conjunto com ela, escondendo-se por

meio de hipnose nos momentos de ação, usando diversos tipos de disfarce. Conforme Almeida, “Emília Freitas nessa obra põe um modo diferente do comportamento humano. Há um mundo dominado por mulheres, que tiveram decepções e optaram por viverem sem o auxílio masculino” (ALMEIDA, 2012, p. 134). Vivem numa ilha na costa que não é avistada por qualquer outra embarcação. Seus navios e botes estão sempre encobertos por um nevoeiro. O fantástico surge desde o início, pois o forasteiro, Dr. Edmundo, é desaconselhado por locais quando manifesta interesse de descobrir quem é a mulher vestida de branco que ele acredita ter visto à noite. Um dos disfarces é aparecer como “filha obscura de um caçador” (FREITAS, 2020, p. 89), sob o nome de Diana.

A narrativa prossegue sem revelar a origem da “rainha”: “Até agora nenhuma das Paladinas do Nevoeiro, pois assim se chamam as do bando ou sociedade, pôde descobrir de quem descende esta mulher, onde aprendeu as ciências de que dispõe, as artes que utiliza” (FREITAS, 2020, p. 150).

E o fantástico prossegue na narrativa, já que, mesmo avisado pelos moradores da aldeia que não se sabe quem é a mulher e o que pretende, o recém-chegado parte em busca do mistério e descobre uma gruta onde aparentemente é a moradia da mulher. O caminho da gruta até o porto é longo e servido por uma estrada de ferro subterrânea. Apenas um homem, o Sr. Probo, é autorizado a entrar nos locais em que se encontram, pois desempenha o papel de capitão de navio, quando chega-se a um porto. A narrativa é conduzida a partir do interesse do advogado Dr. Edmundo, que chega à cidadezinha e vê a rainha entoando uma canção triste, a bordo de um bote, ladeada por um cão e uma criatura preta, de

longa cauda. Aquela cena o estimula a fazer incursões ao monte onde fica a gruta temida pelo povo, e logo “descobriu a entrada da gruta” (FREITAS, 2020, p. 52).

Personagens entristecidas, abandonadas por seus pretendentes, além de personagens como Henriqueta, que representa a mulher perfeitamente adaptada àquela cultura e da personagem Carlotinha, uma jovem sonhadora que acredita no amor e no casamento como a realização da felicidade. Há, então, uma bifurcação na narrativa, sendo a primeira parte voltada para os acontecimentos do vilarejo, ações das mães que pretendem conseguir um bom pretendente para suas filhas; as moças que se dedicam ao encontro de um bom marido, mas que valorizam a posição social; moças românticas; moças desiludidas que evitam as aparições sociais como forma de serem desejadas. Na segunda parte, a ação se dedica aos feitos das Paladinas, sob a liderança da rainha, no cumprimento de seus objetivos de libertação de mulheres submissas e correção de injustiças.

Como forma de relatar os feitos do grupo de mulheres, o enredo lança mão da inserção da personagem Dr. Edmundo no reino das Paladinas. Assim, o leitor passa a tomar parte do texto, conforme explica Todorov:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são;

ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2017, p. 30)

Como não acredita nas intenções e disfarces da rainha, o Sr. Probo convence o Dr. Edmundo a entrar no reino, disfarçado de uma mulher protegida e muda, como forma de tentar descobrir o suposto segredo. Prontamente, saem em direção à gruta, com o objetivo de juntarem-se ao grupo das Paladinas.

O caminho para o reino é feito por meio de uma estrada de ferro subterrânea: “- Sim, doutor, é muito natural, pois a soberana do Ignoto não podia transpor tão depressa as cinco léguas que separam o porto de seu reino desta gruta sem ser por caminho de ferro” (FREITAS, 2020, p. 168).

De fato, se infiltram, mas ao Sr. Probo é permitido entrar e o Dr. Edmundo consegue por estar disfarçado. Acompanham, portanto, as ações do grupo, sendo assim a explicação de suas ações:

Dentro de três dias, partiremos para os assaltos do bem, vamos guerrear a injustiça, proteger o fraco contra o forte, entrar nos cárceres para curar os enfermos, lançar-nos às ondas para salvar os náufragos e atirar-nos aos incêndios para lhes arrebatarmos as vítimas! (FREITAS, 2020, p. 178)

As guerreiras são descritas como dotadas de qualidades como trabalho, coragem, intrepidez e sutileza, no cumprimento de suas especialidades, ou seja,

ali havia todos os postos do exército e da marinha dos países civilizados, com a diferença de que não eram ganhos nem por vilanias nem por inúteis derramamentos de sangue; se obtinha as promoções

enxugando lágrimas, salvando vidas, frustrando planos nocivos, e evitando crimes: era isso o que chamavam assaltos do bem. (FREITAS, 2020, p. 179)

A Rainha do Ignoto retrata uma sucessão de ações organizadas e desempenhadas por mulheres sob a liderança de sua rainha. Um paralelo com *“Direito das mulheres...”* permite a observação de cenas de injustiça dos homens. Freitas narra o caso, por exemplo, de uma pianista que vivia no reino do Nevoeiro: “A menina do piano chamava-se Helena, e já tinha quinze anos feitos; era um tipo ideal de beleza [...] uma leve sombra de tristeza, ou contraídos pela ironia” (FREITAS, 2020, p. 209), cuja dificuldade era “falta-lhe o nome que a sociedade egoísta mesma lhe roubou [...] receio que não seja feliz” (FREITAS, 2020, p. 209).

Num dos atendimentos da rainha em uma cidadezinha, criou um posto de atendimento e, usando de espiritismo, invocou um espírito que narrou o sofrimento de uma pobre moça: “Olhava muito para mim, e em uma manhã mandou-me um bilhetinho pela preta do leite; eu acreditei que ele me amava deveras e apaixonei-me loucamente” (FREITAS, 2020, p. 200), prosseguindo em seguida, após uma interrupção: “Frequentava a sociedade elevada; se formou, não precisava mais dos pequenos favores dos vizinhos; foi viajar sem nos dizer adeus” (FREITAS, 2020, p. 201).

A narrativa segue relatando casos que necessitam de ação. A soberana vai conduzindo as soluções, libertando mulheres ameaçadas, casais separados por algum mal ou injustiça. Buscando em Todorov,

acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma

explicação racional. Se esses acontecimentos por muito tempo levaram a personagem e o leitor a acreditar na intervenção do sobrenatural, é porque tinham um caráter insólito. A crítica tem descrito (e frequentemente condenado) esta variedade pela designação de 'sobrenatural explicado'. (TODOROV, 2017, p. 51)

Assim, Emília Freitas constrói uma narrativa cujas personagens enfrentam as submissões relatadas anteriormente pela feminista Nísia Floresta e, ao mesmo tempo, representa as mulheres como profissionais atuantes em algumas das ocupações exercidas exclusivamente por homens. No grupo das Paladinas há engenheiras, generalas, cientistas e outras, que habitam o navio, chamado Tufão, onde, dentre outras atividades, discutem as próximas ações: motivo, local, solução a ser implementada, forma de disfarce, papel a ser desempenhado por cada uma das equipes etc., um navio que não é avistado enquanto está no mar por permanecer envolto em um nevoeiro.

Em Todorov, surge a discussão acerca de seres sobrenaturais:

O outro grupo de elementos fantásticos prende-se à própria existência de seres sobrenaturais, tais quais o gênio e a princesa-mágica, e a seu poder sobre o destino dos homens. Ambos podem metamorfosear e metamorfosear-se; arrebatar ou deslocar seres e objetos no espaço etc. Estamos aqui diante de uma das constantes da literatura fantástica: a existência de seres sobrenaturais, mais poderosos que os homens. Entretanto, não basta constatar este fato, é preciso ainda se interrogar sobre sua significação. (TODOROV, 2017, p. 118)

Essa aparição do nevoeiro constitui uma das características das narrativas góticas europeias, que também eram compostas por

castelos com torres pontudas, árvores com aspecto fantasmagórico, presença do sótão. Portanto, em *A Rainha do Ignoto*, a presença do fantástico é encontrada durante todo o relato, como por exemplo, “não havia lugar algum onde a terra estivesse revolvida de fresco” (FREITAS, 2020, p.121), constatação do Dr. Edmundo quando visita o cemitério após o sepultamento de Virgínia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura de *A Rainha do Ignoto* suscita imediatamente a relação com o tema do feminismo. No entanto, ao se considerar o ano de sua publicação, 1899, uma questão se instaura: como as mulheres e a sociedade entendiam o feminismo no Brasil naquele período da história? O período foi marcado por um grande poder patriarcal, ainda oriundo do colonialismo. Meninos eram educados com o objetivo de se tornarem políticos e sucederem seus pais. Ficava destinada às meninas a dedicação às tarefas domésticas, criação dos filhos e total apoio aos maridos. A educação feminina, quando iniciou, era restrita a este tipo de trabalho, de forma submissa e coadjuvante. Foi somente com muita dedicação de algumas mulheres educadoras e ávidas pela obtenção de seus direitos que, aos poucos, ocorreram mudanças. Neste sentido, as ideias de líderes feministas, quando postas em circulação, proporcionaram o alargamento do pensamento, num círculo virtuoso. Como resultado, começaram a surgir obras narrativas baseadas nos ideais propostos, aproveitando a vantagem da ficção na disseminação de opiniões, fatos, conjecturas, possibilidades, enfim, caminhos possíveis poderiam ser vislumbrados. No caso estudado, uma narrativa fantástica onde o poder está com as mulheres, e que

dissemina propostas elaboradas pelas feministas da mesma época ou anteriores, contribui para o surgimento de possibilidade. Como afirma Schwartz,

o elemento extraordinário não se limita apenas a uma experiência de leitura prazerosa para efeitos de distração do leitor, mas assume uma função eminentemente crítica. Ou seja, o dado sobrenatural é um artifício da imaginação para remeter a conflitos originários da própria realidade. (SCHWARTZ, 1982, p. 101)

Configurando assim, a narrativa fantástica como uma poderosa ferramenta de difusão de ideias e instigação do pensamento crítico. Quando se lê uma obra fantástica, primeiramente põe-se a pensar no que aquilo significa, busca-se por algo semelhante no mundo real, se as personagens são reais, se os fatos parecem reais ou se estão diametralmente opostos, não podendo ser observados no mundo do leitor. Conforme Todorov, “pois o acontecimento sobrenatural modifica primeiro um equilíbrio prévio, segundo a própria definição da narrativa” (TODOROV, 2017, p. 174). Observa-se ainda as reações das personagens face aos acontecimentos e suas ações. Havendo ambientação gótica, instaura-se algum ponto de medo e o leitor posta-se mais atento. Observa sinais, detalhes, diálogos buscando orientar-se. Seu contato com a obra o obriga a fazer relações com seu mundo conhecido, e segundo Todorov, “O leitor e o herói, como vimos, devem decidir se tal acontecimento, tal fenômeno pertence à realidade ou ao imaginário, se é ou não real” (TODOROV, 2017, p. 175). Acompanhando *A Rainha do Ignoto: romance psicológico*, é natural a associação ao que defende o feminismo desde o século XIX, quando houve um

início de percepção da posição feminina na sociedade. Quando as famílias eram comandadas pelos homens, mas ideias de direitos femininos começavam a circular, ampliando-se aos poucos. Nesse sentido, a contribuição das educadoras foi fundamental, pois direcionavam seus questionamentos às estudantes e faziam com que considerassem o assunto, conforme:

Os homens não podendo negar que nós somos criaturas racionais, querem provar-nos a sua opinião absurda, e os tratamentos injustos que recebemos, por uma condescendência cega às suas vontades; eu espero, entretanto, que as mulheres de bom senso se empenharão em fazer conhecer que elas merecem um melhor tratamento e não se submeterão servilmente a um orgulho tão mal fundado. (FLORESTA, 2016, p. 127)

O pensamento se alastra e toma forma. A narrativa traz passagens que aciona o questionamento, como em: “um senhor, muito querido das moças. Ele fazia consistir a sua glória em apaixoná-las até a loucura, para depois atormentar-lhes o coração com desprezo e chascos que fazia delas na roda de amigos” (FREITAS, 2020, p. 295), o que faz uma moça refletir e se precaver, ou pelo menos, perceber o risco que corre não estando ciente de seu papel na sociedade, enquanto camada submissa.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Gildênia Moura de Araújo. *Mulheres beletristas e educadoras: Francisca Clotilde na sociedade cearense-de 1862 a 1935*. 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/7585>. Acesso em: 09 out. 2022.
- CASTRO, Luciana Martins. A contribuição de Nísia Floresta para a educação feminina: pioneirismo no Rio de Janeiro oitocentista. *Outros Tempos: Pesquisa em Foco-História*, v. 7, n. 10, 2010.

COSTA, Flávio Moreira da. *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

DUARTE, Constância Lima. Nísia Floresta Brasileira Augusta: Pioneira do Feminismo Brasileiro-Séc. XIX. *Mulheres e literatura*, v. 1, 1997.

FLORESTA, Nísia. *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*. Natal: Fundação Ulysses Guimarães, 2016. Disponível em: <http://fundacaoulysses.org.br/wp-content/uploads/2022/08/Nisia-Floresta-Completo.pdf>. Acesso em: 07 out. 2022.

FREITAS, Emília. *A rainha do Ignoto*. São Caetano do Sul: Editora Wish, 2020.

RUBIÃO, Murilo. *Literatura comentada*. Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico, organizados por Jorge Schwartz. São Paulo: abril, 1982.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VARELA, Lêda. Prefácio. In: VARELA, Lêda. *Nísia Floresta: uma mulher à frente do seu tempo*. Mercado Cultural, p. 17-19, 2006.

VERRUMO, Marcel. *História bizarra da literatura brasileira*. São Paulo: Planeta, 2017.

05

**A MATERNIDADE COMO MOTIVO GÓTICO EM
“OS PORCOS”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA**

Edson José Rodrigues Júnior

*Recebido em 25 set 2022.**Aprovado em 25 jan 2023.***Edson José Rodrigues Júnior**

Doutorando em Letras, Teoria Literária e Literatura Comparada, pela Universidade de São Paulo.

Mestre em Letras, Teoria da Literatura, pela Universidade Federal de Pernambuco, 2021.

Pesquisador do Belvidera - Núcleo de Estudos Oitocentistas da UFPE; membro-pesquisador do grupo Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital (FICÇA) da UFMA e do Laboratório de Estudos do Romance (LERO) da USP.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5234902694613385>.ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9710-2756>.E-mail: edsonrjunior4@gmail.com.

Resumo: O termo *femalegothic* – gótico feminino –, cunhado por Ellen Moers em 1976, esconde sob sua aparente simplicidade uma vasta gama de práticas literárias e modos de mimetizar a condição feminina através dos efeitos estéticos negativos característicos do modo literário gótico. Um dos principais motivos presentes em obras do gótico feminino, conforme apontam Moers (1976) e Kipp (2003), é a maternidade enquanto experiência negativa, marcada por “medo e culpa, depressão e ansiedade” (MOERS, 1976, p. 93). Nesse bojo, o objetivo do presente artigo é analisar a presença da maternidade gótica no conto

“Os porcos”, de Júlia Lopes de Almeida. Publicado em 1903 na coletânea *Ânsia Eterna*, o conto narra a história da cabocla grávida Umbalina, que pretende matar o filho – fruto de uma relação malfadada com o sinhô – para evitar que ele seja dado de comer aos porcos da fazenda pelo seu pai.

Palavras-chave: Gótico. Gótico feminino. Gótico brasileiro. Júlia Lopes de Almeida.

Abstract: The term femalegothic, coined by Ellen Moers in 1976, hides under its apparent simplicity a wide range of literary practices and ways of mimicking the female condition through the negative aesthetic effects characteristic of the gothic literary mode. One of the main motifs present in female gothic works, as pointed out by Moers (1976) and Kipp (2003), is motherhood as a negative experience, marked by “fear and guilt, depression and anxiety” (MOERS, 1976, p. 93). In this context this paper aims to analyze the presence of Gothic motherhood in the short story “Os Porcos”, by Júlia Lopes de Almeida. Published in 1903 in the anthology *Ânsia Eterna*, it tells the story of the pregnant mestiza Umbalina, who intends to kill her son - result of an ill-fated relationship with the plantation owner - to prevent him from being fed to the farm’s pigs by her father.

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

VOZES FEMININAS ECOAM PELAS MASMORRAS

A literatura gótica pode ser definida, em poucas palavras, como a escritura do excesso, ou, ainda, excessos, uma vez que são inúmeros: paixão, emoção, irracionalidade, desejo, fantasia, amoralidade, transgressão. Os excessos góticos, ao despontarem na literatura na metade do século XVIII, instauraram uma perseguição aos valores de harmonia, beleza, racionalidade e civilidade

preconizados pelo classicismo e pela Ilustração. A obra literária, que até então costumava apresentar certo papel moralizante e pedagógico e, por vezes, era apreciada menos por sua qualidade estética do que pelos valores nela imprimidos, ganha uma maior liberdade estética sob o signo do Gótico.

Na forma literária, diversos elementos se engendravam para construir o espanto e a ansiedade evocados pelo nome “gótico”: tramas tortuosas, rocambolescas, narrativas fragmentadas, motes que se revolvem ao redor de incidentes misteriosos, imagens grotescas, sobrenaturais e personagens socialmente transgressores compunham as primeiras obras góticas da segunda metade do século XVIII. Esses *topoi* literários demarcaram as características que viriam a ser definidoras de incontáveis gerações posteriores daquilo que podemos chamar de tradição gótica.

Muitos dos elementos que viriam a compor o que podemos chamar de uma “fórmula gótica” já estavam explícitos ou latentes no romance *O Castelo de Otranto*, publicado em 1764 por Horace Walpole, conde de Orford. Esses *topoi* se tornariam de tal forma convencionais que, ainda no fim do século XVIII, circulava nas revistas britânicas um ensaio em verso intitulado *The Terrorist System of Novel-Writing*, escrito por um crítico anônimo, que propunha uma receita para a feitura de um romance gótico:

Take – An old castle, half of it ruinous
A long gallery, with a great many doors, some
secret ones.
Three murdered bodies, quite fresh.
As many skeletons, in chests and presses.
An old woman hanging by the neck; with her
throat cut.

Assassins and desperadoes, 'quant. suff.'
Noises, whispers, and groans, threescore at least.
(THE TERRORIST, 1797, s.p.)¹

Nas décadas que seguiram, romances góticos passaram a despontar cada vez mais frequentemente nas livrarias e revistas, sobretudo na famigerada *Minerva Press*, muitas vezes seguindo à risca o exemplo do conde de Orford: autoria anônima ou fictícia e prefácio fictício escrito pelo suposto tradutor de um manuscrito medieval. Essa recusa em assumir a autoria daquela estirpe particular de obras literárias mascarou *a priori* um fenômeno que não demorou a se mostrar digno de nota: grande parte dos romances góticos eram de autoria de mulheres. Foi esse o caso, por exemplo, de Clara Reeve (1729 – 1807) e seu *The Champion of Virtue*, publicado em 1777. Quando assumiu a autoria da obra no ano seguinte, Reeve anexou à nova edição – agora intitulada *The Old English Baron*– um prefácio repleto de críticas ao romance de Walpole, cujos excessos violentos destruíam o efeito sublime a que se aspirava alcançar (BOTTING, 1996, p. 35). Ao fazê-lo, Reeve buscou atenuar a presença do sobrenatural e balancear de modo mais equilibrado a transgressão e o excesso góticos às normas sociais vigentes, o que se tornaria tônica nos romances góticos de autoria feminina.

A partir da crítica ao exagero de Walpole no trato da violência e do sobrenatural, Clara Reeve pavimentou o caminho para o surgimento de um desdobramento da literatura gótica que viria a ser denominado, no século XX, de *femalegothic* – gótico feminino. O termo foi cunhado pela americana Ellen Moers, pioneira na

1 Todas as citações de obras literárias presentes neste artigo foram deixadas no idioma original por se tratarem obras datadas do século XVIII escritas em inglês arcaico.

ginocrítica literária, em seu livro *Literary Women* (1976), e serve principalmente para descrever como escritoras dos séculos XVIII e XIX empregavam certos elementos ficcionais do modo gótico para abordar temas caros à experiência feminina, a saber: o patriarcado, a submissão, o encarceramento doméstico, a violência sexual e a sexualidade fortemente reprimida.

Embalados pela segunda onda da crítica literária feminista, os estudos do gótico feminino se solidificaram e ganharam espaço ao revisitar o passado gótico a partir de um olhar até então inédito, voltado para a questão de gênero. Nesta seara, outras importantes obras surgiram para endossar a até então subestimada participação das escritoras na história das literaturas do insólito, sobretudo o gótico, das quais podemos citar: *Madwoman in the Attic* (1979), de Sandra Gilbert e Susan Gubar; a coletânea de ensaios intitulada *The Female Gothic* (1983), editada por Julian Fleenor; *The Contested Castle* (1989), de Kate Ferguson Ellis; e *Gothic Feminism* (1998), Diane Long Hoeveler.

Ao longo de décadas, os trabalhos acima citados – além de inúmeros outros – foram capazes de mapear uma cartografia do gótico feminino, reduzindo-o aos tropos essenciais que de forma mais reiterada marcavam presença nas primeiras obras góticas escritas por mulheres: uma heroína em perigo; encarceramentos; sequestros e ameaças, violência sexual e psicológica; o medo do pai abusivo e a falta da presença materna; a sempre presente figura masculina que exerce sobre a mocinha uma influência despótica – um marido, um pretendente ou perseguidor. Segundo a pesquisadora Julia Kipp, os romances do gótico feminino veladamente “criticavam as formas como instituições e

autoridades corruptas atormentavam mães e filhas igualmente” (2003, p. 67)².

Sem deixar de levar em consideração as contribuições posteriores, o elemento temático sobre o qual nos deteremos neste artigo é aquele que originalmente foi apontado por Ellen Moers (1976) em sua primeira tentativa de definição do *femalegothic* em seu livro *Literary Women: a maternidade*. Para ela, não há expressão mais poderosa dos medos e anseios femininos que o ato de gestar uma nova vida: “medo e culpa, depressão e ansiedade são reações comuns ao nascimento de um bebê, parte do espectro comum da experiência materna” (MOERS, 1976, p. 93). Logo, é natural que na escrita feminina, cujo objetivo é gelar o sangue e acelerar as batidas do coração, o motivo da maternidade seja um poderoso gatilho para efeitos estéticos negativos: “o motivo de repulsa contra a vida recém-nascida, o drama da culpa, o pavor que paira sobre o nascimento e suas conseqüências” (MOERS, 1976, p. 93).

Com isso em mente, o presente estudo propõe uma análise da maternidade enquanto experiência negativa transformada em matéria gótica no conto “Os Porcos”, da escritora Júlia Lopes de Almeida, considerada precursora da ficção gótica em terras brasileiras. Publicado em 1903, na coletânea *Ânsia Eterna*, o conto narra com requintes grotescos a gestação de Umbalina, uma cabocla duplamente atormentada pelo fardo de uma gravidez indesejada e pela ameaça de seu pai em dar fim à vida da criança de uma maneira sádica e bestial: dando-lhe de comida aos porcos.

2 Todas as citações de obras teóricas estrangeiras presentes neste artigo foram por nós traduzidas.

GÓTICO FEMININO E MATERNIDADE

Ana Paula Santos (2017) aponta que o ingresso das mulheres no ascendente mercado literário setecentista deu uma nova voz ao discurso feminino, possibilitando o surgimento de narrativas que expusessem a vivência da mulher em sociedade, bem como seus anseios, medos e percalços cotidianos. Se antes, à época dos romances sentimentais, as trajetórias e movimentos psicológicos de heroínas como Pamela Andrews e Clarissa Harlowe eram traçadas por penas masculinas, agora era a vez das mulheres contarem suas próprias histórias. Esse grande momento de virada acontece justamente nas últimas décadas do século XVIII, momento de apogeu da ficção gótica no qual os romances da *Minerva Press* alcançavam números nunca antes vistos de leitores com suas tramas de gelar a espinha.

Sandra Guardini Vasconcelos, em seu livro *A formação do romance inglês*, comenta sobre o sucesso da editora e sua íntima relação com o trabalho das mulheres escritoras: “as *Minerva Press novels* eram, em geral, escritas por mulheres e muitas fizeram grande sucesso entre o público leitor” (2007, p. 119). Os enredos mais populares e que, conseqüentemente, tornaram-se sinônimos do modo gótico compartilhavam entre si certos caracteres em comum, os quais ressalta Fred Botting:

Os cenários eram adequadamente góticos: castelos e abadias arruinados e isolados, velhos *chateaus* com câmaras e passagens secretas, florestas escuras e espetaculares regiões montanhosas habitadas por bandidos e ladrões. As heroínas de Radcliffe sofriam repetidas perseguições e encarceramentos pelas mãos de ambiciosos e

malévolos aristocratas e monges. Órfãs separadas de suas estruturas domésticas protetoras, essas heroínas se aventuraram através de um mundo misterioso e ameaçador composto por uma profana mistura de corrupção social, decadência natural e poder sobrenatural imaginativo. Ao final, a virtude era, claro, preservada e a harmonia doméstica reafirmada. As tramas eram todas estruturadas como lições de virtude e fé. (BOTTING, 1996, p. 41)

Essas histórias protagonizadas por heroínas virtuosas perseguidas por pretendentes perigosamente insistentes e aristocratas vilanescos eram publicadas principalmente por escritoras como Sophia Lee, Regina Maria Roche, a já citada Clara Reeve, e Ann Radcliffe. Esta, consagrada como maior expoente do gótico setecentista e saudada por nomes como Walter Scott³, foi responsável por difundir a fórmula acima descrita. Seus romances, geralmente divididos em dois ou três tomos de impressão grosseira e preço acessível, tinham grande apelo para o crescente público leitor britânico, cada vez mais composto por jovens, mulheres, pequenos burgueses e trabalhadores de baixo poder aquisitivo.

Dois séculos depois, o esquema temático-narrativo popularizado por Radcliffe e por outras escritoras góticas receberia o estatuto de categoria de análise graças à intervenção de Ellen Moers, que dedicou um capítulo de seu livro *Literary Women* ao que chamava de *female gothic* ou gótico feminino. Para a autora, o gótico feminino era uma categoria de fácil definição: “o trabalho que escritoras mulheres têm feito no modo literário que, desde o século XVIII, temos chamado de gótico”. Ao contrário do que é dito

3 Walter Scott comparava a literatura de suspense de Ann Radcliffe a perigosas drogas, viciantes, “mas dotadas do poder mais abençoado nesses momentos de dor e prostração em que toda a cabeça está ferida” (1837, p. 411).

inadvertidamente em muitos estudos sobre o tema, Moers não mapeou ostensivamente todos ou a maioria dos motivos e temas mais comuns do gótico feminino. Esse trabalho, como apontado na introdução deste artigo, foi um esforço colaborativo que se estende por décadas e que vem sendo feito até hoje, primeiramente pelas críticas feministas da segunda onda e atualmente pelos mais diversos pesquisadores do gótico. Aliás, o foco de análise de Moers sequer são as autoras do que se pode chamar de uma “primeira geração” da ficção gótica – que compreenderia as décadas finais do século XVIII. Ao invés disso, as escritoras sobre as quais ela discorre são Mary Shelley e seu *Frankenstein* (1818); Emily Brontë, autora de *Wuthering Heights* (1847); e a poetisa Christina Rossetti.

Ao tecer suas considerações e interpretações sobre as autoras supracitadas, Ellen Moers enfoca três motivos ou redundâncias temáticas empregados por elas para mimetizar, através do espelho obscuro do gótico, a experiência de ser mulher e dar vazão “às excentricidades da fantasia feminina” (MOERS, 1976, p. 100, tradução nossa): maternidade e rejeição da própria criação; tortura à criança e infanticídio; curiosidade e ingenuidade em relação à sexualidade.

Ao tratar da maternidade, Moers faz exaustivo uso do biografismo. A atribulada juventude de Mary Shelley, a ausência da mãe morta no parto, a relação ambígua com um pai rigoroso, o caso com o poeta Percy Bysshe Shelley, as mortes precoces de seus bebês e a gravidez extraconjugal de amigas íntimas são dados biográficos aos quais a pesquisadora recorre para justificar a negatividade da maternidade capaz de transformá-la em matéria fabulatória para o modo gótico, movimento que resultou, segundo

ela, na criação de um verdadeiro mito literário: Frankenstein e sua criatura monstruosa nascida a partir de partes de cadáveres e descargas elétricas.

Nossa análise será pautada estritamente nos aspectos literários da temática em questão, de forma que não nos é interessante adentrar nos meandros extraliterários da vida de Mary Shelley ou de qualquer escritora. Todavia, faz-se necessário que retomemos a discussão de Ellen Moers para que possamos justificar a relevância da maternidade enquanto motivo gótico. Para ela, Frankenstein trouxe sofisticação para o terror literário e o fez sem recorrer aos *topoi* que, em 1818, já haviam sido consolidados por quase cinquenta anos de ficção gótica: nada de heroína em perigo, nada de nobre camponês, nada de vilão aristocrata, sequer havia a presença de uma vítima feminina. Apesar disso, “paradoxalmente, nenhuma outra obra gótica escrita por uma escritora mulher, talvez nenhuma obra literária de qualquer natureza escrita por uma mulher, melhor lança luz sobre questões do sexo de sua autora”⁴ (MOERS, 1976, p. 92, tradução nossa).

As poucas escritoras que se aventuravam em um mercado literário ainda inóspito para mulheres, segundo a autora, raramente tinham filhos, afinal, a dedicação às letras era algo esperado apenas de celibatárias, viúvas e subversivas. Talvez por isso o tema da maternidade tenha recebido pouca atenção até a chegada do realismo de Zola e Tolstói, romancistas homens, já na segunda metade do século XIX. O *Frankenstein* de Shelley, portanto, seria um caso anômalo, visto que “trouxe a natalidade [*nativity*] para ficção não como realismo, mas como fantasia gótica, e desse

4 No original, é utilizada a palavra *sex* ao invés de *gender*.

modo contribuiu para o romantismo com um mito de genuína originalidade” (MOERS, 1976, p. 94). É no trato das consequências de um nascimento indesejado, monstruoso, que enche o criador de culpa, medo e repulsa que Moers enxerga o ápice da qualidade literária da obra e também de sua feminilidade:

Aqui, eu penso, é quando o livro de Mary Shelley fica mais interessante, mais poderoso e mais feminino: no motivo da repulsa diante da vida recém-gerada, no drama da culpa, do pavor e da recusa diante do nascimento e de suas consequências. A maior parte do romance, cerca de dois de seus três volumes, podemos dizer que lida com as consequências de uma criação deficiente tanto para o monstro quanto para o criador. Frankenstein parece ser distintamente um mito feminino sobre o nascimento precisamente porque sua ênfase não está no que precede o nascimento, nem no nascimento em si, mas no que vem após este: o trauma do pós-parto. (MOERS, 1976, p. 94)

Para a autora, a maternidade gótica subverte os mitos ocidentais sobre a maternidade “profundamente enraizados em nossa mitologia culturale certamente em nossa literatura [...]: as reações maternas felizes, o êxtase, o senso de completude, a onda de amor nutritivo [*nourishing*] que toma conta da nova mãe quando ela segura pela primeira vez o bebê em seus braços”. No caso de Victor Frankenstein, o ato de criar vida está intrinsecamente ligado ao pacto fáustico: a criação está longe de ser um ato natural; o milagre da vida dá lugar à húbriis sem limites de um extrapolador – *overreacher* – que rompe com os limites do humano e invade o território de Deus; um homem gestar sozinho vida nova estilhaça, ao mesmo tempo, dogmas religiosos e leis biológicas.

A gestação em *Frankenstein* é, em si, “uma coisa hedionda antes mesmo de haver um monstro” com o qual possamos nos assustar (MOERS, 1976, p. 95). O procedimento científico que visa à criação de vida nova é descrito de maneira grotesca, com Victor violando sepulturas e mausoléus para estudar cadáveres em variados estágios de deterioração e decomposição. Além disso, ele coleta ossos e outros pedaços humanos de matadouros e necrotérios, e durante longos meses de experimentos bárbaros e repletos de culpa, une os horríveis elementos em uma forma superficialmente humana.

Em seu livro *Romanticism, maternity, and the body politic*, Julia Kipp (2003) examina como se deu o tratamento da maternidade e dos corpos maternos durante o romantismo, englobando aspectos legais, médicos, educacionais e, sobretudo, literários num trabalho de grande fôlego e aprofundamento analítico. O segundo capítulo do livro é inteiramente dedicado às representações góticas da maternidade e atesta que o desvelo de uma faceta negativa da maternidade foi, na verdade, uma criação anterior à ascensão do romance gótico. Para a autora, as representações iluministas das mães e das relações mãe-filho possuíam um caráter de profunda ambivalência: ao passo que eram louvadas as figuras das mães queridas, seres de amor incondicional, teóricos e ficcionistas também contestavam a responsabilidade das mães quanto à degeneração social reinante na sociedade. Afinal, de quem era a responsabilidade pela criação moral dos filhos?

Posteriormente, o gótico daria seguimento a essa dualidade de representações em seus romances escritos tanto por mulheres quanto por homens. Neles, “o amor maternal se mostra uma

força socialmente disruptiva, veículo perfeito para o exame de mazelas sociais e individuais, físicas e psicológicas” (KIPP, 2003, p. 56). Nesse sentido, boa parte das mães presentes nos romances góticos partilham de uma versão nociva e obscura – por vezes fatal – da maternidade, e mesmo aquelas de disposição complacente e amorosa veem seu amor incondicional ser distorcido pelo *topos* gótico do excesso, transformando-se em forças altamente irracionais e capazes de tudo por suas proles.

Entretanto, Kipp ressalta que escritoras mulheres ofereciam, alternativamente, uma diferente narrativa sobre a maternidade e sua relação com as abominações da compleição gótica, “geralmente associando as forças obscuras góticas às questões da dominação de gênero e classe, e à política nacionalista do período” (KIPP, 2003, p. 56). Nessa vertente que viria a ser denominada de gótico feminino,

[Charlotte] Smith, [Sophia] Lee, [Mary] Wollstonecraft e [Felicia] Hemans permitem que mesmo mães exemplares não podem perceber suas ‘verdadeiras’ naturezas em sociedades que perverter a experiência materna ou tornar as mães vítimas de proporções góticas. Em graus variados, as autoras aqui referenciadas manipulam convenções góticas padrão para ‘levar para casa’ a experiência da maternidade gótica – enfatizando que as mulheres não precisam se mover no subterrâneo reinos ou serem perseguidas por bandidos para serem vitimizadas. [...] Se as mães de [Horace] Walpole e [Matthew] Lewis são controladas por impulsos que atestam a natureza irracional das relações das mulheres com seus filhos, Smith, Lee, Wollstonecraft e Hemans nos presenteiam com mães afetuosas que não são

essencialmente más, mesmo quando seus corpos se mostram subversivos ou seu amor se torna assassino. Suas heroínas são produtos de seus momentos históricos que exemplificam a fórmula do Romantismo. (KIPP, 2003, p. 57)

Para ilustrar essa dicotomia representativa que é definidora da maternidade enquanto motivo gótico, Julia Kipp utiliza, dentre diversas outras narrativas, os exemplos de *The Mysterious Mother* (1768), de Horace Walpole, *The Monk* (1796), de Matthew G. Lewis, e *A Sicilian Romance* (1790), de Ann Radcliffe, os quais julgamos relevantes trazer também neste trabalho enquanto paradigmas com os quais comparar o conto de Júlia Lopes de Almeida.

The Mysterious Mother, tragédia gótica escrita por Horace Walpole, não recebeu nem de longe a mesma atenção crítica que *O Castelo de Otranto* (1764). Os acontecimentos da peça giram em torno do misterioso segredo de uma condessa viúva, que passa os dias em jejum e oração e cria como filha uma menina supostamente órfã, Adeliza, que é sua única fonte de conforto. A condessa também é mãe de um filho, Edmund, um soldado que esteve fora lutando desde a morte de seu pai dezesseis anos antes. Edmund foi banido do castelo de Narbonne por sua mãe após ter dormido com uma criada, Beatrice, na noite da morte de seu pai.

Mesmo sem manter contato por dezesseis anos, mãe e filho partilham de uma relação desarmoniosa, aquela tendo rejeitado sua prole e, mesmo em sua ausência, tendo continuado a nutrir por ele grande ressentimento. Ao retornar ao castelo, Edmund *a priori* rejeita o contato com a condessa e chega a perguntar-lhe se ela se considera mesmo uma mãe. Aos poucos, contudo, passa a

querer reatar o laço maternal, principalmente após se apaixonar por Adeliza, a quem sua mãe trata como querida filha.

Quando Edmund e Adeliza se casam e pedem à condessa sua bênção, um terrível segredo é revelado:

Edmund: Dear parent, look on us, and bless your children!

Countess: My children! horror! horror! yes, too sure Ye are my children! — Edmund loose that hand; 'Tis poison to thy

soul! — hell has no venom Like a child's touch! — oh! agonizing thought!

— Who made this marriage? whose unhallow'd breath Pronounc'dth' incestuous sounds?

(WALPOLE, 2018, p. 86)

É feita então a confissão da condessa e exposta a causa de sua vida reclusa e de seu ódio pelo próprio filho: o desejo pelo marido morto em batalha levou-a a se disfarçar de Beatrice, a empregada com quem seu filho Edmund teria um encontro amoroso. Deseja pela imagem do pai refletida no filho, ela se colocou na cama de Edmund e com ele fez sexo, relação que trouxe ao mundo Adeliza – filha, irmã e esposa de Edmund –, o “ pilar de horrores acumulados”:

Lo! where this monster stands! thy mother! mistress!

The mother of thy daughter, sister, wife!

The pillar of accumulated horrors! (WALPOLE, 2018, p. 87)

Em *The Mysterious Mother*, a tema do incesto, recorrente no gótico setecentista, é levado a um nível superior de horror. Ao contrário do que se tornaria comum nos romances do gênero, a relação incestuosa não fica apenas no plano das ideias, não

se dá entre cunhados ou sogros, tampouco acontece por uma coincidência desventurosa: a mãe se torna amante do filho contra a vontade deste, mas por livre e espontânea vontade sua; o incesto advém de um estratagema premeditado e motivado pelo pecado capital da luxúria, ato que não pode ser considerado menos que monstruoso – conforme a própria resposta de Edmund ao saber de seu infortúnio: “Infernal woman! / My dagger must repay a tale like this!” (WALPOLE, 2018, p. 87).

Em *The Monk*, comenta Kipp, Matthew G. Lewis realiza um movimento contrário ao que fizera Walpole em sua peça, pois mostra que muito pior que rejeitado sentimento materno é agarrar-se a ele até as últimas consequências. Ela se refere à personagem Agnes, uma das principais do romance e talvez a mais horrivelmente vitimizada. Ao longo da narrativa, Agnes é enganada a acreditar-se abandonada pelo homem que ama; pressionada a tornar-se freira e seguir uma vida para a qual não tem vocação; obrigada a seguir os ditames de uma ordem religiosa rigorosa liderada por uma priora corrupta e sádica; emprenhada pelo amante; castigada e feita de exemplo por quebrar seu voto de castidade, conseqüentemente drogada, torturada, ridicularizada, aprisionada e acorrentada em uma masmorra.

Agnes é livrada de seu fardo sem nenhuma assistência, confinada à masmorra em solidão e miséria. Tão logo vem ao mundo, o bebê morre, ao que Agnes assiste com agonias que dispensam qualquer descrição, como salienta o narrador. Em choque e luto, a mãe segura o bebê morto em seu colo e o envolve com uma manta de trapos velhos e imundos, cobrindo-lhe de beijos a bochecha gélida. Para Kipp, A reação de Agnes

“parece a de qualquer mãe em luto, e mesmo sua recusa inflexível em permitir que o guarda enterre seu filho parece compreensível, dada a gravidade de suas circunstâncias. No entanto, Lewis cruza os limites, indo além, talvez, da tolerância de muitos leitores” (KIPP, 2003, p. 62).

A pesquisadora se refere à recusa obstinada de Agnes em abrir mão do cadáver de seu bebê – cada vez mais decomposto e fétido, chegando a atrair vermes –, missão que ela leva às últimas consequências, em um exemplo mórbido de como a maternidade pode transpassar os limites do racional:

It soon became a mass of putridity, and to every eye was a loathsome and disgusting object; to every eye, but a mother's. In vain did human feelings bid me recoil from this emblem of mortality with repugnance: I withstood, and vanquished that repugnance. I persisted in holding my Infant to my bosom, in lamenting it, loving it, adoring it! Hour after hour have I passed upon my sorry couch, contemplating what had once been my Child: I endeavoured to retrace its features through the livid corruption, with which they were overspread: During my confinement this sad occupation was my only delight; and at that time Worlds should not have bribed me to give it up. (LEWIS, 1999, p. 412-413)

Nota-se, nos dois exemplos acima, que se tratam de autores homens figurando suas personagens maternas em situações monstruosas, grotescas e que põem em xeque qualquer noção idílica de maternidade enquanto sinônimo de pureza e plenitude. Apesar de noções de gênero não serem darem conta de descrever a complexidade e as inúmeras facetas do gótico, Kipp aponta que, em geral, as autoras mulheres eram consideravelmente mais

condescendentes com suas personagens mães. Para ela,

escritoras mulheres do Romantismo tendiam a ter um olhar diferente sobre a questão da maternidade, fixando-se nas instituições corruptas vitimavam as mães góticas e nas forças externas que pervertiam o instinto maternal, muitas vezes como parte de um apelo mais amplo por reforma e expansão dos direitos das mulheres e mais oportunidades. (KIPP, 2003, p. 66)

Kipp teoriza que essa vertente de representação da maternidade seria tributária da tradição dos romances de sensibilidade de Richardson, Edgeworth e Sterne. Tal como estes, os romances do dito gótico feminino ofereciam retratos de mulheres sujeitas a encarceramentos, atos vilanescos, desventuras e outros vários tipos de sofrimento, de modo a engajar a empatia do leitor e promover a sensibilidade elevada das heroínas como um antídoto para a opressão social/política que sofriam as mulheres do século XVIII. Assim,

enfrentando corajosamente suas provações, as mães nessas obras geralmente se conformavam com os padrões de comportamento idealizados defendidos por escritores como Hume e Smith. Elas eram, sem dúvida, 'boas' de acordo com as convenções da época, ou seja, emblemas de devoção materna e piedade que sofriam terríveis injustiças, mas conservavam sua fé e boa índole naturais, atestando assim a extraordinária capacidade de resistência das mulheres, mas também sua incapacidade de efetuar mudanças por si mesmas. (KIPP, 2003, p. 66)

Essas figuras maternas positivas e idealizadas, quando ausentes da vida das heroínas, faziam grande falta e marcavam suas trajetórias

de forma determinante, além de deixá-las à mercê de patriarcas cruéis, pretendentes usurpadores e outros tipos vilanescos comuns ao gótico. Esse é o caso de *A Sicilian Romance*, de Ann Radcliffe, cuja mãe das protagonistas Julia e Emilia, a marquesa Mazzini, fora trancafiada pelo marido no calabouço do castelo para que este pudesse se casar novamente. Desprezada, encarcerada e esquecida pelo mundo acima do chão, a marquesa Louisa não demonstra rancor ou ódio ao ser libertada, resignando-se a pedir o perdão divino pelo sofrimento que sua ausência teria causado às filhas.

Se monstruosas ou incorruptíveis, as mães góticas partilham, todas, do estatuto de vítimas. Algumas vítimas de uma estrutura social patriarcal opressiva ou de instituições autoritárias como a religião; outras, de suas próprias vicissitudes morais, de paixões e impulsos que transpassam as divisas da racionalidade. Seja como for, “a vitimização das mães [góticas] era consagrada como inevitável” (KIPP, 2003, p. 67).

MÃES, PORCOS E FILICÍDIO NO BRASIL DO ENTRES SÉCULOS

Como atestado até aqui, muitos dos principais nomes da literatura gótica eram mulheres, as quais influenciaram a produção literária para além do canal da mancha e até mesmo do atlântico. Marlyse Meyer (2001), no ensaio “Mulheres romancistas inglesas do século XVIII e romance brasileiro”, demonstra como, com algum atraso, as obras góticas teriam chegado também ao Brasil por intermédio de traduções portuguesas e francesas: “Obras de Fanny Burney, das irmãs Lee, das mrs. Inchbald, Opie, Radcliffe, Roche, Helme, e tantas outras chegaram em contínuas levadas aos livreiros que foram se estabelecendo no Rio de Janeiro após a chegada da

corde e a abertura dos portos e, daí, se espraiando para a província” (MEYER, 2001, p. 49).

Sobretudo, a pesquisadora destaca o sucesso que obras como *Saint-Clair of Isles* (1803), de Elizabeth Helme, e *The Children of the Abbey* (1796), de Regina Maria Roche obtiveram em solo tupiniquim. Para ela, os enredos desses e de outros romances góticos foram seminais para “a elaboração do imaginário e a construção de um público e de um romance brasileiros” (MEYER, 2001, p. 49). José de Alencar, no texto biográfico *Como e por que sou romancista* (1893), relembra como o modelo das narrativas góticas entrevistou sobre sua poética e cita *Saint-Clair das Ilhas* e *Amanda e Oscar* – títulos brasileiros das obras supracitadas – como suas influências:

Foi essa leitura continua e repetida de novellas e romances que primeiro imprimio em meu espirito a tendencia para essa fôrma litteraria que é entre todas a de minha predilecção. [...] Nosso repertorio romântico era pequeno; compunha-se de uma dúzia de obras, dentre as quaes primavam a Amanda e Oscar, Saint-Clair das Ilhas, Celestina e outros de que já não me recordo. (ALENCAR, 1893, p. 21)

Nessa epocha tinha eu dois moldes para o romance: Um merencorio, cheio de mysterios e pavores; esse, o recebera das novellas que tinha lido. Nelle a scena começava nas ruinas de um castello, amortalhadas pelo baço clarão da lua; ou n’alguma capellagothica frouxamente esclarecida pela lampada, cuja luz esbatia-se na lousa de uma campá. (ALENCAR, 1893, p. 26)

Uma autora que tem recebido novas perspectivas críticas a partir da redescoberta de traços góticos é Júlia Lopes de Almeida. Dentre os vários pesquisadores que, nos últimos quinze anos

têm se dedicado a esse tema, Figueiredo destaca que “a autora trabalha com perspectivas que englobam não só o suspense, mas, principalmente, o grotesco, enfatizando questões trágicas que invadem o senso de realidade” (2011, p. 1). No conto “Os porcos”, que figura na coletânea *Ânsia Eterna* (1903), Almeida trata, com requintes grotescos, da maternidade enquanto experiência negativa, monstruosa e aterrorizante, reverberando em sua escrita a atitude gótica sobre a qual discorreu-se na seção anterior.

No início da trama, somos apresentados à cabocla Umbelina, que, quando “apareceu grávida, o pai moeu-a de surras, afirmando que daria o neto aos porcos para que o comessem” (ALMEIDA, 2020, p. 41). Umbelina não vê exagero na ameaça do pai e tem plena certeza de que ele levará a cabo suas palavras assim que a criança nascer. Para ratificar seus temores, ela se lembra de ter visto um braço decepado na fazenda onde mora: “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” (ALMEIDA, 2020, p. 41). Fica atestado, desde então, o caráter peremptoriamente negativo da gravidez da protagonista, que se soma à figura paterna autoritária e vilanesca para compor um esquema temático muito semelhante àquele apresentado pelas narrativas do gótico feminino britânico.

Ficamos sabendo, em seguida, o porquê de tal reação do pai diante da gravidez de Umbelina. Trata-se de um caso extraconjugal dela com o sinhô da fazenda, que ainda por cima a abandona; ele, “filho do patrão, tinha-a posto de lado... diziam até que ia casar com outra” (ALMEIDA, 2020, p. 42). Antes mesmo de nascer, o bebê de Umbelina é triplamente malsinado: sua concepção

fora moralmente inaceitável, fruto de devassidão e fornicação, preceitos do forte dogma cristão que imperava sobre o Brasil rural no entresséculos; socialmente, era um bastardo, um entre tantos filhos de senhores com escravas e mucamas que comungaria do destino dos demais – o abandono paterno e a servidão; e, além de tudo isso, era rejeitado também pela mãe, que planejava matá-lo.

Enquanto a gestação evoluía e o filho crescia em seu ventre, Umbelina “ia pensando no modo de acabar com o filho de uma maneira menos degradante e menos cruel” (ALMEIDA, 2020, p. 42). Para uma criança amaldiçoada antes mesmo de nascer, a morte seria a melhor alternativa, mas mesmo nutrindo esse pensamento, a mãe ainda se negava a deixá-lo ser devorado pelos porcos. Com uma racionalidade mórbida em meio às próprias intenções monstruosas e irracionais, ela pondera sobre o jeito mais adequado de dar cabo do bebê:

Matá-lo-ia, esmagá-lo-ia mesmo, mas lançá-lo aos porcos... isso nunca! E voltava-lhe à mente, num arrepio, aquele bracinho solto, que ela tivera entre os dedos indiferentes, na sua bestialidade de cabocla matuta. (ALMEIDA, 2020, p. 43)

No turbilhão que toma conta da mente de Umbelina entre a ameaça do pai, o medo do parto e o rancor pelo amante, a sua relação para com seu filho é descrita de maneira ambígua, com limites pouco tênues entre a piedade e a ojeriza, o amor e o ódio. Ao mesmo tempo em que quer poupá-lo do cruel fim planejado pelo avô, ela o detesta: “Não queria bem ao filho, odiava nele o amor enganoso do homem que a seduzira” (ALMEIDA, 2020, p. 43). Assim como o conde Edmund, de *The Mysterious Mother*, o bebê é

amaldiçoado pela semelhança com a figura paterna, e assim como a condessa incestuosa, Umbelina vê no filho o espelho do pai, de modo que matá-lo com as próprias mãos não serviria apenas para evitar-lhe a sina de ser devorado, mas também para satisfazer uma certa sede de vingança:

A sua ideia era ir ter o filho na porta do amante, matá-lo ali, nos degraus de pedra, que o pai havia de pisar de manhã, quando descesse para o passeio costumeado.

Uma vingança doida e cruel aquela, que se fixara havia muito no seu coração selvagem.

A criança tremia-lhe no ventre, como se pressentisse que entraria na vida para entrar no túmulo [...]. (ALMEIDA, 2020, p. 43)

O plano de vingança de Umbelina deixa entrever a dualidade da mãe gótica, concomitantemente vitimada e monstruosa. Ao passo que é ameaçada pela crueldade do pai, escorraçada pela superioridade socioeconômica e patriarcal do amante e excomungada pelos dogmas cristãos, Umbelina planeja a retribuição com as poucas armas de que dispõem: sua própria monstruosidade, “sua bestialidade de cabocla matuta” (ALMEIDA, 2020, p. 42).

Seu plano de vingança é hediondo, um terrível crime por qualquer ângulo que se veja, mas ela ri-se ao tramá-lo: “Ai! iam ver agora quem era a cabocla! Desprezavam-na? Riam-sedela? Deixavam-na à toa, como um cão sem dono? Pois que esperassem! E ruminava o seu plano, receando esquecer alguma minúcia...” (ALMEIDA, 2020, p. 43). A insurreição diabólica contra a ordem é seu último refúgio diante de tamanho desespero: “Ela 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, 2020, p. 43).

Quando Umbelina parte, certa madrugada, rumo à casa grande para efetuar sua vingança, sua gravidez adquire outra faceta monstruosa: a degeneração física. Toda a *via crucis* caminhada pela cabocla é descrita com ares grotescos e dicção despudorada, transgressiva, digna de Matthew G. Lewis:

O corpo mostrou-se disforme, mal resguardado por uma camisa de algodão e uma saia de chita. Pelos ombros estreitos agitavam-se as pontas do cabelo negro e lúcido; o ventre pesado, muito descaído, dificultava-lhe a marcha, que ela interrompia amiúde para respirar alto, ou para agachar-se, contorcendo-se toda. [...] 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. (ALMEIDA, 2020, p. 43-44)

Assim como Agnes, de *The Monk*, Umbelina dá à luz sem qualquer amparo, sozinha e miserável, trocando apenas o calabouço subterrâneo por um pasto escuro e lamacento, à sombra de um mandiocal negro e ao som do rastejar de cobras: “a sua energia ia fugindo, espavorida com a dor física, que se aproximava em contrações violentas. A pouco e pouco os nervos distenderam-se, e o quase bem-estar da extenuação fê-la deixar-se ficar ali, imóvel, com o corpo na terra [...]” (ALMEIDA, 2020, p. 44).

As marcas da gravidez, grotescamente descritas como deformações no corpo da personagem, são contrapostas à

sensação sublime que Umbelina sente ao segurar seu filho nos braços. Por um instante, a protagonista sente recair sobre si uma “onda de poesia”, o cenário tipicamente gótico, sombrio e inóspito, dá lugar à pureza da noite ao brilho das estrelas numa súbita mudança de dicção por parte do narrador onisciente. Nesse momento, Umbelina sente os prazeres castiços cristalizados pelo mito ocidental da maternidade (MOERS, 1976; KIPP, 2003), com direito a uma menção à Virgem Maria, mãe do filho de Deus:

Uma onda de poesia invadiu-a toda: eram os primeiros enleios da maternidade, a pureza inolvidável da noite, a transparência lúcida dos astros, os sons quase imperceptíveis e misteriosos, que lhe pareciam vir de longe, de muito alto, como um eco fugitivo da música dos anjos, que diziam haver no céu sob o manto azul e flutuante da Virgem Mãe de Deus... Umbelina sentia uma grande ternura tomar-lhe o coração, subir-lhe aos olhos. (ALMEIDA, 2020, p. 45)

A cabocla selvagem rasgou, então, o cordão umbilical com os dentes e “e enrolou-o no xale, sem olhar quase para ele, com medo de o amar... Com medo de o amar!... No seu coração de selvagem desabrochava timidamente a flor da maternidade” (ALMEIDA, 2020, p. 45). A luz da maternidade abre seus olhos para a monstruosidade do ato que pretendia cometer e a faz desistir de sua vingança diabólica, pensando que “se batesse àquelas janelas e chamasse o amante, ele viria comovido e trêmulo beijar o seu primeiro filho” (ALMEIDA, 2020, p. 45).

O conto se encaminha, portanto, para um final feliz. Despertada para a maternidade, arrependida e expiada de seus pecados, Umbelina desistiria de seus planos filicidas e criaria o filho com

muito amor se a narrativa fosse outra. O real fim da trama, contudo, subverte as expectativas criadas pela mudança repentina de tom, e o gótico retorna para assombrar protagonista e leitor, na figura grotesca de uma porca preta, “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 raro da pele escura e rugosa, e o olhar guloso, estupidamente fixo: era uma porca” (ALMEIDA, 2020, p. 46).

A porca encarna em si o estatuto de instrumento de uma justiça sobrenatural ou metafísica, de ordem superior, que geralmente irrompe ao fim das narrativas góticas para punir os vilões quando a justiça dos homens é incapaz de fazê-lo. Assim como em *O castelo de Otranto* a estátua fantasmagórica de lorde Alfonso ergue-se sobre o castelo para punir o conde usurpador Manfredo, a porca preta desponta na escuridão para punir Umbelina por seus pecados e fazer cumprir a maldição que lhe fora rogada pelo próprio pai:

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 do filho! Quis erguer-se, apanhá-lo nos braços, defendê-lo, salvá-lo..., mas continuava a esvaír-se, os olhos mal se abriam, os membros lassos não tinham vigor, e o espírito mesmo perdia a noção de tudo. Entretanto, antes de morrer, ainda viu, vaga, indistintamente, o vulto negro e roliço da porca, que se afastava com um montão de carne pendurado nos dentes, destacando-se isolada e medonha naquela imensa vastidão cor-de-rosa. (ALMEIDA, 2020, p. 47)

O destino inexorável que recai sobre Umbelina e seu bebê representa mais que apenas a sua condição de vítima diante de um maquinário social e institucional opressivo. A aparição repentina e misteriosa da porca aponta para uma existência de forças sobrenaturais que punem a cabocla por seus atos transgressivos, fazendo a maldição do pai, concretizada, ecoar a maldição rogada pela priora sobre Agnes e sua cria profana: “Bring your Offspringin to the world yourself, feed it yourself, nurse it yourself, bury it yourself: God grant that the latter may happen soon, lest you receive comfort from the fruit of your iniquity” (LEWIS, 1999, p. 410).

Ao examinarmos o terreno da representação gótica da maternidade, descobrimos uma larga gama de perspectivas e encontramos corpos maternos que carregam em si uma multiplicidade de significados, contudo, é possível notar um denominador comum presente tanto no conto de Júlia Lopes de Almeida quanto na tradição que a antecede: a maternidade gótica está intimamente ligada à monstruosidade, transgrede as leis naturais e da racionalidade, adentrando ao território divino da criação e subvertendo os consagrados mitos da figura materna pura, graciosa e virginal. Ao promover tamanhas infrações, essa maternidade transgressora cobra um preço alto às personagens mães e faz cair sobre elas os mais terríveis castigos.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, J. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Typographia de G. Leuzinger & Filhos, 1893.
- ALMEIDA, J. L. “Os Porcos”. In: ALMEIDA, J. L. *Ânsia Eterna (Coleção Escritoras do Brasil)*. Brasília: Senado Federal, 2020.
- BOTTING. F. *Gothic*. London: Routledge, 1996.

FIGUEIREDO, V. A. *Ânsia eterna: desdobramentos do insólito na narrativa de Júlia Lopes de Almeida. Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC.* Curitiba: UFPR, 2011.

KIPP, J. *Romanticism, Maternity, and the Body Politic.* Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

LEWIS, M. G. *The Monk.* Londres: Penguin Books, 1999.

MEYER, M. *Mulheres Romancistas Inglesas do Século XVIII e Romance.* Brasileiro. In: MEYER, M. *Caminhos do Imaginário no Brasil.* São Paulo: EDUSP, 2001.

MOERS, E. *Literary Women.* Garden City: Doubleday, 1976.

SANTOS, A. P. A. *O gótico feminino na literatura brasileira: um estudo de Ânsia Eterna, de Júlia Lopes de Almeida.* Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2017.

SCOTT, W. *The Miscellaneous Prose Works: Biographical memoirs of eminent novelists – vol. III.* Londres: Baudry, 1837.

THE TERRORIST SYSTEM OF NOVEL-WRITING. 1797. Disponível em: <https://home.gwu.edu/~klarsen/terror.html>. Acesso em: 18 fev. 2022.

WALPOLE, H. *The Mysterious Mother.* Madri: Hard Press, 2018.

VASCONCELOS, S. G. T. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos.* São Paulo: Hucitec/FAPESP, 2007.

06

UMA VAMPIRA BRASILEIRA QUE PRECEDEU DRÁCULA: A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM VAMPIRESCA EM “A NEVROSE DA COR”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

Guilherme Barp
Cecil Jeanine Albert Zinani

*Recebido em 12 jul 2022.
Aprovado em 22 jan 2023.*

Guilherme Barp

Mestrando em Letras - Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Licenciado em Letras - Inglês pela Universidade de Caxias do Sul, 2020.
Pesquisador voluntário no Grupo de Pesquisa em Literatura e Gênero da Universidade de Caxias do Sul.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5605535542278326>.
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0393-2693>.
E-mail: gbarp@ucs.br.

Cecil Jeanine Albert Zinani

Doutora em Letras - Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.
Pesquisadora voluntária no Grupo de Pesquisa em Literatura e Gênero da Universidade de Caxias do Sul.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5031600091227253>.
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8656-8865>.
E-mail: cezinani@terra.com.br.

Resumo: O objetivo deste artigo é investigar a representação da personagem vampírica em “A nevrose da cor”, de Júlia Lopes de Almeida, com

a finalidade de contribuir com subsídios para o alargamento de noções acerca da ficção insólita de autoria feminina no País, das histórias de vampiros e da própria fortuna crítica de Júlia Lopes de Almeida. Assim, executa-se revisão bibliográfica, a partir de aportes teóricos dos Estudos de Gênero, Estudos Culturais e, brevemente, de psicanálise. Evidenciou-se que a protagonista, Issira, não possui um vampirismo físico, mas patológico, configurando-se como uma vampira *lato sensu*, com poucas alterações na aparência, mas de grande impacto psíquico.

Palavras-chave: Vampira. Júlia Lopes de Almeida. *Ânsia eterna*. “A nevrose da cor”. Ficção insólita.

Abstract: This paper’s goal is to investigate the representation of the vampire in “A nevrose da cor”, by Júlia Lopes de Almeida, in order to contribute to the study of women’s fantastic fiction in Brazil, vampire stories and Júlia Lopes de Almeida’s works. Therefore, a bibliographic review is executed, based on Gender Studies, Cultural Studies and psychoanalysis theoretical approaches. It could be evidenced that Issira, the protagonist, does not have expressive physical vampiric traits; instead, her vampirism is pathological. Thus, she might be categorized as a *lato sensu* vampire, since her vampirism, despite not causing many physical alterations, presents severe psychic impacts.

Keywords: Vampire. Júlia Lopes de Almeida. *Ânsia eterna*. “A nevrose da cor”. Fantastic fiction.

INTRODUÇÃO

A literatura ocidental, nos últimos dois séculos, abordou com frequência a temática do vampirismo. A criatura mais famosa, de fato, é o Drácula, presente na obra homônima do irlandês Bram Stoker, publicada em 1897, que já foi objeto de adaptações para

diversas mídias. Porém, antes dele, em produções britânicas, a temática já havia sido abordada em *The vampyre* (1819), de John William Polidori – escrita num concurso em que participaram o autor, Percy Shelley, Lord Byron e Mary Shelley, que também produziu *Frankenstein* (1818) –, e *Carmilla* (1872), de Joseph Sheridan Le Fanu, compatriota de Stoker, em que se apresenta uma vampira.

No Brasil do século XIX, precedendo *Drácula* por oito anos, uma escritora também criou uma narrativa vampiresca; trata-se de Júlia Lopes de Almeida. Em 7 de junho de 1889, uma sexta-feira, a *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, publicou, na sua segunda página, o conto “A nevrose da cor” (ALMEIDA, 1889), escrito num momento histórico de prevalência do Naturalismo na prosa brasileira. Posteriormente, ele viria a ser inserido na coletânea *Ânsia eterna*, editada em 1903.

Dessa maneira, este artigo propõe uma leitura de “A nevrose da cor”, cujo objetivo é investigar a construção da personagem vampiresca em tal narrativa, a fim de contribuir com subsídios para o alargamento de noções acerca da ficção insólita de autoria feminina no País, das histórias de vampiros e da própria fortuna crítica de Júlia Lopes de Almeida, esta que permaneceu, durante um longo período, obscurecida nos Estudos Literários nacionais. Desse modo, recorre-se tanto a aportes teóricos do resgate de escritoras do século XIX, a partir de uma perspectiva dos Estudos de Gênero, dos Estudos Culturais, que versam sobre *monster studies*, literatura sobrenatural e vampírica, e, brevemente, a noções de psicanálise, com o intuito de compreender alguns elementos, subsidiando a análise em questão.

RESGATANDO JÚLIA LOPES DE ALMEIDA, ÂNSIA ETERNA E “A NEVROSE DA COR”

Embora a literatura anglófona tenha demonstrado desde o século XVIII, pelo menos, a existência de escritoras que se dedicaram a temáticas insólitas em suas criações¹ – como Clara Reeve e Ann Radcliffe –, teria esse fenômeno sido abordado pelas autoras brasileiras? Muzart (2008) apresenta uma seleta lista de romances nacionais de autoria feminina com elementos góticos: *Los misterios del Plata*, da argentina Juana Paula Manso de Noronha, publicado, em folhetim, em *O Jornal das Senhoras* (1852); *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis; *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luísa de Azevedo Castro; *Gazhel* (1881), de Luísa Leonardo Marques, presente na *Gazeta da Tarde*; *A judia Rachel* (1886), de Francisca Senhorinha da Motta Diniz; e *A rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas. Acrescente-se a esses nomes *Ânsia eterna*, livro de contos e foco deste trabalho, e a seleção continua pequena. De acordo com Matangrano, quanto mais se recuar na História, menos títulos de ficção sobrenatural de mulheres se verá em obras teóricas, resultando na concepção de que “[...] não havia mulheres escritoras em épocas mais remotas e que, em particular, não havia mulheres que escreviam literatura fantástica, antes do século XX, entendida aqui em seu sentido lato, o que não poderia estar mais equivocado” (2021, p. 12).

Apesar do parco acesso à educação em determinados momentos históricos, as mulheres escreveram, e algumas, de fato, publicaram seus textos. Esse esquecimento das oitocentistas muito

1 Caso a ficção científica seja considerada, também, parte desse fenômeno, pode-se regredir mais ainda, tomando Margaret Cavendish, com a obra *The blazing world* (1666), como precursora da temática, mesmo que de modo prototípico.

se deve ao pouco reconhecimento por parte dos estudiosos, que as excluíram de histórias e antologias literárias, frequentemente pela questão do gênero social presente na autoria, tendo em vista que, segundo Muzart,

[...] a mulher era tolerada, não realmente respeitada como escritora. A crítica, quando se debruçava sobre os livros de mulheres, o fazia ‘com luvas de pelica’, ‘com a cortesia devida a uma senhora’, não estudando o livro como literatura mas vendo atrás dele o fantasma de uma mulher. (MUZART, 1990, p. 65)

Devido à subvalorização da escrita de autoria feminina, várias de suas obras caíram no esquecimento após o fim de suas vidas. Essas criações, que não receberam, majoritariamente, segundas edições, permanecem em seções de antigualha de bibliotecas ou sebos, aguardando alguém que as recuperasse. Felizmente, um tipo de pesquisa, intitulado resgate ou arqueologia literária, vem, desde a década de 1980², sendo realizado por pesquisadoras e pesquisadores do País, com o intuito de reaver as criações de escritoras do século XIX e questionar o pressuposto de uma história da literatura nacional única e, predominantemente, masculina. Como assevera Schmidt,

a recuperação de textos do século XIX de autoria feminina colocados à margem ou silenciados nas histórias literárias, portanto subtraídos da memória, num período em que a literatura detinha um valor pedagógico na construção do mapa

2 Embora essas investigações tenham sido realizadas, em maior parte, por pessoas dessa época, cabe destacar o pioneirismo de algumas escritoras que as precederam, do fim do século XIX à metade do XX: Inês Sabino, com *Mulheres ilustres do Brasil* (1899); Andradina de Oliveira, com *A mulher rio-grandense: escritoras mortas* (1907); e Lúcia Miguel Pereira, com “As mulheres na literatura brasileira” (1954).

imaginário da nação, evidencia o quanto a exclusão é marca genérica e cultural da memória e como a diferença assume importância como categoria analítica para problematizar o lugar gendrado da história literária e, conseqüentemente, seu modelo como memória social e cultural. (SCHMIDT, 2017, p. 132-133)

Alguns desses esforços merecem destaque, como é o caso da coletânea *Escritoras brasileiras do século XIX*, organizada em três volumes, datados em 1999, 2004 e 2009, por Zahidé Muzart, que reuniu dezenas de escritoras desconhecidas ao horizonte dos leitores contemporâneos. Atualmente, o Senado Federal dirige a Coleção Escritoras do Brasil, que já recuperou e reeditou livros de Francisca Júlia da Silva, Francisca Senhorinha da Motta Diniz e A. A. Diniz, Josefina Álvares de Azevedo, Nísia Floresta, Maria Ribeiro, Carmen Dolores e Júlia Lopes de Almeida. No que diz respeito às que se dedicaram à ficção sobrenatural, duas recentes obras de ensaios, organizadas por Cecil Jeanine Albert Zinani e Cristina Löff Knapp, são marcantes: *O insólito na literatura: olhares multidisciplinares*, de 2020, possui uma seção inteira para o estudo do fenômeno em obras de mulheres, incluindo as oitocentistas, intitulada “Literatura brasileira fantástica escrita por mulheres” (ZINANI; KNAPP, 2020); e *Contos insólitos de mulheres latino-americanas: entrelaçamentos teóricos e críticos*, de 2021, que, ao aliar dois tipos de gênero – o fantástico e o feminino –, busca, a partir da investigação de elementos temáticos e estruturais nessa modalidade de ficção, contribuir para a delimitação de uma *female tradition* do conto insólito de mulheres na América Latina, seguindo, cronologicamente, as criações de Júlia Lopes de

Almeida, Silvina Ocampo, Lygia Fagundes Telles e Augusta Faro (ZINANI; KNAPP, 2021).

Este artigo surge, em consonância com esses trabalhos, para revisitar Júlia Lopes de Almeida, *Ânsia eterna* e “A nevrose da cor”, afinal, como enfatiza Muzart, “[...] além do resgate, da publicação dos textos, é preciso fazer reviver essas mulheres trazendo seus textos de volta aos leitores, *criticando-os, contextualizando-os [...]*” (1997, p. 85 – grifo nosso).

Nascida em 24 de setembro de 1862, no Rio de Janeiro, Almeida logo viria a manifestar seu talento para a literatura; aos 22 anos de idade, estreia com uma crônica na *Gazeta de Campinas* acerca da apresentação teatral da atriz Gemma Cuniberti. Em seguida, começou a publicar na imprensa com frequência, de modo que seus textos apareciam, primeiramente, nela, para, então, tornarem-se livros. Dedicou-se aos mais diversos gêneros literários, indo do romance a textos de jardinagem, e publicou mais de 20 obras em vida.

Em meio às suas composições, encontra-se *Ânsia eterna*, de 1903, uma reunião de contos que foram editados, anteriormente, em jornais do País. “Ondas de ouro”, por exemplo, apareceu na *Gazeta de Notícias* em 1888 (ALMEIDA, 1888), evidenciando que a seleção partiu de criações publicadas há, pelo menos, 15 anos. No ano seguinte a esse, “A nevrose da cor” seria publicado no mesmo periódico, sendo mais misterioso e enigmático que tal anterior.

A PERSONAGEM VAMPIRESCA EM “A NEVROSE DA COR”

A versão de “A nevrose da cor” inserida na imprensa traz o subtítulo “fantasia egypcia”, que foi suprimido da primeira versão

em livro, de 1903 (ALMEIDA, 1903), e, conseqüentemente, da última – e utilizada neste estudo –, de 2020 (ALMEIDA, 2020), que tomou a anterior como base. Essa informação é relevante, em termos de literatura fantástica, pois indica que se tratará de uma fabulação (a partir de “fantasia”) de tempos do Antigo Egito (“egyptia”). Tal espaço, histórico, exótico, misterioso e de outrora, aos olhos do imaginário ocidental do século XIX³, é ideal para apresentar uma figura monstruosa (vampírica), que, ao mesmo tempo que causa o horror, incita curiosidade, fascinação e fantasia, também. Há uma interação entre o fascínio pela construção do monstro e pelo local que o deu à luz. Conforme Cohen,

as habitações dos monstros (África, Escandinávia, América, Vênus, o Quadrante do Delta – qualquer terra que seja suficientemente distante para ser vista como exótica) são mais do que as obscuras regiões do perigo incerto: elas são também domínios de fantasia feliz, horizontes de libertação. Seus monstros servem como corpos secundários através dos quais as possibilidades de outros gêneros, outras práticas sexuais e outros costumes sociais podem ser explorados. Hermafroditas, amazonas e canibais lascivos fazem gestos convidativos das margens do mundo, dos mais distantes planetas da galáxia. (COHEN, 2000, p. 51)

3 Trata-se de um caso similar ao orientalismo. Como afirma Said (1990, p. 127-128), “o orientalismo popular atingiu, durante o final do século XVIII e o início do XIX, uma voga de considerável intensidade. Mas mesmo essa voga, facilmente identificável em William Beckford, Byron, Thomas Moore e Goethe, não pode ser simplesmente separada do interesse por contos góticos, idílios pseudomedievais e visões de crueldade e esplendor bárbaros. Dessa maneira, em alguns casos, a representação oriental pode ser associada às prisões de Piranesi, em outros aos luxuriantes ambientes de Tiepolo, e em outros ainda à exótica sublimidade das pinturas do final do século XVIII. [...] Sensualidade, promessa, terror, sublimidade, prazer idílico, intensa energia: o Oriente, como uma figura na imaginação orientalista pré-romântica e pré-técnica da Europa do final do século XVIII, era na verdade uma qualidade camaleônica chamada (adjetivamente) ‘oriental’”.

Ao deslocar o enredo para tal lugar, abre margem para que o leitor virtual da *Gazeta de Notícias* assumira, no conto, a existência de uma realidade metaempírica, como apresenta Furtado, termo que pode ser definido como o que

está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades. Portanto, o conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenómenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente deste termo (aqueles que, a terem existência objectiva, fariam parte dum sistema de natureza completamente diferente do universo conhecido), mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe. (FURTADO, 1980, p. 20)

Ao fazerem isso, inevitavelmente, questionar-se-ão acerca da plausibilidade dos acontecimentos do enredo, incluindo a natureza da personagem aqui analisada.

O início da narrativa introduz a princesa Issira, pertencente à nobreza egípcia. Ela está presente numa lição, em que um idoso sacerdote apresenta máximas edificantes, numa tentativa de instruí-la, a partir de valores morais de sua época, como “A pureza na mulher é como o aroma na flor!” e “Quanto mais elevada é a posição da mulher, maior é o seu dever de bem se comportar” (ALMEIDA, 2020, p. 141). A protagonista, sonolenta, pouco presta atenção, até ouvir a última recomendação: “Evitai a peste e tende

horror ao sangue...” (ALMEIDA, 2020, p. 141). Seguindo essa fala, adormeceu e passou a sonhar com elementos rubros:

la navegando num lago vermelho, onde o sol estendia móvel e quebradiça uma rede dourada. Recostava-se num um [sic] barco de coral polido, de toldo matizado sobre varais crivados de rubis; levava os pés mergulhados numa alcatifa de papoulas e os cabelos semeados de estrelas... (ALMEIDA, 2020, p. 141-142)

Após acordar, o professor recomendou: “arrependei-vos, não abuseis da vossa posição de noiva do senhor de todo o Egito... lavai para sempre as vossas mãos do sangue...” (ALMEIDA, 2020, p. 142), entretanto, Issira o dispensou, virando-se para o lado na espreguiçadeira, e passou a contemplar, pela janela, a cidade de Tebas e o rio Nilo. A partir das descrições iniciais de suas atitudes, verifica-se que a personagem demonstra uma certa insubordinação quanto aos preceitos de seu tempo. Ignora os ensinamentos, menospreza o ancião, importando-se apenas com o que está relacionado ao vermelho. Sua soberba é explorada, posteriormente, pela voz narrativa: “Princesa de raça, neta de um Faraó, Issira era orgulhosa; odiava todas as castas, exceto a dos reis e a dos sacerdotes. Fora dada para esposa ao filho de Ramazés, e, sem amá-lo, aceitava-o, para ser rainha” (ALMEIDA, 2020, p. 142). Assim, justifica-se que parte dessa característica se origina devido à sua posição social e linhagem.

O sonho anterior da personagem pode possuir relação com seus desejos, como apresenta Freud em “A realização de desejos”, presente no compilado *Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)*:

O sonho pode, portanto, ser qualquer coisa, quando os senhores levam em conta apenas os pensamentos que ele representa: advertência, intenção, preparação etc.; mas ele sempre será também a realização de um desejo inconsciente, se contemplado como resultado do trabalho do sonho. Um sonho, portanto, nunca é simplesmente uma intenção ou uma advertência, mas sempre uma intenção etc. traduzida para um modo de expressão arcaico com o auxílio de um desejo inconsciente e reconfigurada para realizar esse desejo⁴. (FREUD, 2014, p. 244-245)

Em consonância com a relação psicanalítica entre sonho e desejo, explicitada acima, revelar-se-á, posteriormente, que a obsessão com tons escarlates da personagem tornava-lhe, de fato, uma “[...] vítima de uma doença singular: a nevrose da cor. O vermelho fascinava-a” (ALMEIDA, 2020, p. 142). Por ter desejos profundos com o vermelho – isto é, ela queria que tudo em sua vida fosse dessa cor –, eles acabavam se manifestando em seus devaneios, colorindo objetos e cenários por completo. Ainda, corroborando com essa perspectiva, a voz narrativa revela, em seguida, que ela, em princípio, tinha convulsões ou delíquios ao ver simples elementos dessa tonalidade em seu dia a dia, como flores de romãzeiras ou listas das vestes de homens do povo, reiterando tal elemento de tentação, que encontrava espaço para se materializar em seus sonhos. No conto, esse incomum comportamento, digno

4 No mesmo volume em questão, a conferência “Sonhos de crianças” também oferece uma contextualização válida da ligação entre sonho e desejo: “Que um desejo seja o causador do sonho, que a realização desse desejo seja o conteúdo do sonho, é uma de suas características principais. A outra característica, igualmente constante, é que o sonho não apenas dá expressão a um pensamento, mas apresenta, sob a forma de uma experiência alucinatória, aquele desejo como realizado. *Quero atravessar o lago*, diz o desejo que ensaja o sonho; o sonho em si tem por conteúdo *estou atravessando o lago*” (FREUD, 2014, p. 139).

do metaempírico, acaba por ter cunho patológico, psiquicamente, denominando-se nevrose (neurose) da cor.

O seu desejo é tão extremo que abre margem para ser interpretado como uma patologia, visto que é informado que “a medicina egípcia consultou as suas teorias, pôs em prática todos os seus recursos e curvou-se vencida diante da persistência do mal” (ALMEIDA, 2020, p. 143), indicando que não pôde ser encontrada a cura para o caso da princesa.

Alguns aspectos do sonho de Issira, caso forem compreendidos como alegorias para desejos inconscientes, revelarão ainda mais sobre a construção da protagonista. O lago vermelho, característica inverossímil e digna do onírico, pode representar mais que sua obsessão por tal tom, sendo, na verdade, uma manifestação de sua sede por sangue, de seu vampirismo, pois “Issira, entretanto, degolava as ovelhinhas brancas, bebia-lhes o sangue [...]. Na aldeia em que nascera e em que tinha vivido, Karnac, forrara de linho vermelho os seus aposentos; era neles que ela bebia em taças de ouro o precioso líquido” (ALMEIDA, 2020, p. 143).

Numa divagação do narrador, encontram-se mais descrições a respeito da história pessoal da personagem principal. Filha do último herdeiro dos faraós, sua fama e formosura logo chamaram a atenção do herdeiro de Ramazés, que, tendo em vista o falecimento do pai da princesa, fez uma proposta de casamento e a transportou para Tebas. Sua aparência física e presença condensaram-se num vulto que acabou dominando todos:

A beleza de Issira deslumbrou a corte; a sua altivez fê-la respeitada e temida; a paixão do príncipe

rodeou-a de prestígio e a condescendência do rei acabou de lhe dar toda a soberania.

O seu porte majestoso, o seu olhar, ora de veludo ora de fogo, mas sempre impenetrável e sempre dominador, impunham-na à obediência e ao servilismo dos que a cercavam. (ALMEIDA, 2020, p. 143)

Tal soberania e dominação, presentes na personalidade, oportunizaram diversos privilégios e desejos garantidos sem questionamentos de outras pessoas, pois, posteriormente, apresenta-se que ela cobriu seus novos aposentos com tapeçarias e flores rubras, a seu gosto. Entretanto, isso não foi o suficiente, de modo que

não lhe bastava isso; Issira queria beber e inundar-se em sangue. Não já o sangue das ovelhinhas mansas, brancas e submissas, que iam de olhar sereno para o sacrifício, mas o sangue quente dos escravos revoltados, conscientes da sua desgraça; o sangue fermentado pelo azedume do ódio, sangue espumante e embriagador! (ALMEIDA, 2020, p. 143-144)

Com o noivo distante, em caça, e a submissão do velho rei Ramazés à protagonista, concretizaram-se suas vontades. Um dia, sem dormir, com a “boca seca, os membros crispados, os olhos muito brilhantes e o rosto extremamente pálido” (ALMEIDA, 2020, p. 144), mandou chamar um escravo, picou-lhe a artéria do braço robusto e sugou-lhe o sangue, tendo ele agonizado da dor ao desmaio e do desmaio à morte. Após o fim da vida do servo, Issira ordenou que o retirassem do local e adormeceu, concretizando, assim, o seu vampirismo.

É interessante ressaltar que, embora tenha comportamento e algumas características vampíricas, Issira não apresenta traços de monstruosidade grotesca física e visual como o Drácula, de Bram Stoker, ou o Conde Orlok, de *Nosferatu* (1922). As feições que poderiam subverter a sua humanidade e beleza – boca seca, membros crispados, por exemplo – são mais sintomáticas do ápice da sua neurose por sangue do que morfológicas e permanentes. Ademais, ela é um ser vivo, não é um *undead* bizarro, o que contribui para a normatividade de sua aparência. Ao converter o monstro que há em Issira numa patologia, que pouco altera seu visual, ela retém sua beleza, enquanto formosa futura rainha, e não questiona papéis de gênero que fujam dessa construção. Assim, como apresenta Cohen (2000, p. 35), ao contrário de personagens que interrogam o (entre)lugar de suas figurações de gênero, como Scylla, *WeirdSister*, Lilith, Bertha Mason ou uma Gorgon, a protagonista mantém sua humanidade, conciliando-a com o vampirismo, evadindo a figuração clássica de vampiro *stricto sensu* e se definindo como uma vampira *lato sensu*.

A motivação para sugar o sangue de outras pessoas também é impactante na constituição da protagonista. As pessoas mordidas por ela não são transformadas em vampiros imortais e, pouco depois, acabam falecendo. Dessa maneira, ela não deseja formar um exército de forças das trevas ou juntar aliados para dominar determinado local. Issira apenas bebe sangue para satisfazer seu próprio prazer – e, conseqüentemente, aliviar os sintomas de sua neurose –, sem se importar com as conseqüências, encontrando prazer sádico em se desfazer de escravos revoltosos.

A personagem construída por Júlia Lopes de Almeida, sem dúvidas, é emancipada e não reflete os padrões de submissão

comuns à literatura oitocentista, como a disseminada figura da mulher “anjo do lar”. Issira sonha, faz tudo pelas suas vontades e satisfaz seus próprios desejos carnis. Ela causava temor, até mesmo, no sogro Ramazés, de modo que “[...] não oporia a sua força à vontade da neta de um Faraó! Que a maldita casta dos escravos desaparecesse, que todo o seu sangue fosse sorvido com avidéz pela boca rosada e fresca da princesa” (ALMEIDA, 2020, p. 145).

A jovem era, até então, aparentemente, onipotente. Conseguindo tudo o que queria, por meio de seu comportamento, aparência e *status* social, a vampira seduzia todos. Segundo Cohen (2000), o monstro, com todo o mistério e a carga de proibição e escapismo que carrega, é uma criatura atraente, num misto de repulsão e atração. Os vampiros, por sua vez, podem ser ainda mais sedutores, como o envolvente Conde Drácula do filme *O Drácula de Bram Stoker* (1992), de Francis Ford Coppola, ou personagens da saga *Entrevista com o vampiro*, de Anne Rice, em que, na adaptação de 1994 para o cinema, foram interpretados pelos galãs Tom Cruise e Brad Pitt. Ademais, caso a questão de gênero seja trazida à tona, como pondera Lecouteux (2010), a *vampire* dá lugar à *vamp*, termo em língua inglesa que se refere à mulher que usa seu charme para seduzir e explorar pessoas. E isso define, de certa forma, as vampiras, incluindo-se, aqui, a irresistível Issira, que ignorava a lei e estava acima, até mesmo, do governante do Egito.

Contudo, após a repentina morte do príncipe em viagem e a sua futura posição de rainha abalada, ela é convidada, pelo rei, a se retirar de Tebas e voltar para Karnac. Isso causa-lhe irritação, além de alucinações com o noivo, seguidas de desejo pelo sangue dele. Após essa visão, ordenou que mais um escravo fosse aos

seus aposentos, mas fora “castrada” por Ramazés novamente, que impediu a concretização de tal ato. Issira já se encontrava num misto de latentes emoções “perseguiu-a a imagem do noivo, coberto de sangue. A proibição do rei revoltava-a, acendendo-lhe mais a febre do encarnado” (ALMEIDA, 2020, p. 146). Após perder tudo o que dominava, tornando-se incapaz de satisfazer seus próprios desejos, incluindo o de se livrar de pessoas de classes mais baixas e legitimar sua majestade, Issira não vê outra alternativa a não ser o sacrifício do próprio sangue para saciar a sede, e repete o que fazia com seus escravos, mesmo sabendo que morreria, ato que, finalmente, concretiza-se.

Tendo sido extirpada de sua posição social, o fim do vampirismo de Issira reflete uma questão de classe. A perda do posto de rainha – vale lembrar que ela não amava o seu noivo, apenas mantendo-se com ele pelo título – e a volta a um *status* inferior feriram o seu orgulho. Portanto, não acostumada a não triunfar, só vê como opção a morte. Esse destino final, castrador a uma personagem que sempre foi emancipada, encontra eco, novamente, numa questão de gênero, na representação das vampiras femininas, como reflete Forry (2010), ao afirmar que enquanto às mulheres vampirescas cabe a impotência e a punição, seja por meio do ridículo ou da morte, os homens florescem ou definham com estilo e elegância.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo, portanto, buscou, ao analisar a protagonista vampira de um conto brasileiro, contribuir com um alargamento das concepções acerca desse tipo de personagem na nossa literatura.

França e Sena (2020) reiteram a importância desse tipo de pesquisa, na medida em que, durante um considerável período, os Estudos Literários no País estiveram interessados em abordagens acerca da literatura como uma representação de questões culturais da identidade nacional, marginalizando, dessa maneira, enredos que não trouxessem à tona tal temática de modo direto. Assim, cabe aos pesquisadores o resgate e estudo das ficções insólitas em seu sentido mais amplo, ou, ainda, como definidas por França e Sena, das poéticas negativas, isto é,

técnicas e procedimentos de composição literária que se consolidaram em modos de representar e expressar aspectos negativos da existência humana – as poéticas do medo; da repulsa; do horror; do terror; do grotesco; do melodramático; do trágico; do gótico; do sublime. (FRANÇA; SENA, 2020, p. 11)

Os motivos para que esse tipo de investigação seja executada são, na verdade, similares ao do resgate de escritoras do século XIX, que busca relembrar as criações pouco cultivadas pela crítica e história literárias nacionais, visto que, algumas, além de não abordarem diretamente as temáticas do País, ainda tinham um nome feminino atrelado à obra, fazendo com que os estudiosos desprezassem e/ou tratassem tal arte com descaso.

Dessa forma, ao unir uma preocupação com a recuperação da literatura oitocentista de mulheres e com a sobrenatural brasileira, aqui, focou-se na personagem Issira, criada por Júlia Lopes de Almeida. Pôde-se verificar que Issira considerava que estava acima de todas as figuras masculinas do enredo, de seu mestre ancião, cujos ensinamentos causavam tédio, do rei Ramazés, a maior autoridade no reino. Era insubordinada e fazia

com que todos os seus desejos fossem realizados, por bem ou por mal. Sua tentação desenfreada pelo vermelho reflete a “nevrose da cor”, uma psicopatologia que causava obsessão por tal tom. A possibilidade de fazer com que tudo em sua vida fosse realizado – devido à sua aparência e status social – faz com que Issira atinja um nível crítico em sua condição, elevada ao nível de vampirismo, buscando sangue humano e não mais de animais. Dessa maneira, ao contrário de vampiros morfologicamente monstruosos, como Drácula, a protagonista mantém sua humanidade e beleza, conciliando a característica com a possibilidade de tornar-se rainha e não questionando papéis de gênero, aspectos que fazem com que permaneça uma personagem de aparência normativa, sendo que os seus únicos traços visuais vampíricos se manifestam quando está com sede – desejo – por sangue: “[...] boca seca, os membros crispados, os olhos muito brilhantes e o rosto extremamente pálido” (ALMEIDA, 2020, p. 144).

O final de Issira vai de encontro com tudo o que ela havia feito durante sua existência, ou seja: viver conforme os próprios prazeres. Ao ser retirada de seu posto de futura rainha pelo monarca reinante, perde todos os benefícios, incluindo o método para dar continuidade ao seu vampirismo, que era por meio da sua soberania. Não conseguindo ficar sem o sangue humano, parte, após uma última “refeição” em si mesma, para o suicídio.

Por fim, a trajetória da personagem também pode ser lida, a partir da crítica feminista, como uma alegoria palimpséstica. De acordo com Gilbert e Gubar, esse termo se refere a “[...] obras cujas superfícies projetam ocultações ou profundidades obscuras, menos acessíveis (e menos socialmente aceitáveis) níveis de

significação”⁵ (2000, p. 73, tradução nossa). Assim, Issira poderia representar a mulher e, ainda, a escritora do século XIX, ou tudo o que essas não puderam ser, devido aos aprisionamentos masculinos, mas que gostariam de ter sido. A personagem do conto agia conforme seus desejos, sem dar importância às regras sociais e masculinas. Nesse sentido, Júlia Lopes de Almeida expõe/denuncia esse anseio da mulher oitocentista – de agir conforme seus próprios desejos – e da escritora desse período – de produzir literatura segundo suas próprias aspirações, inserir nela suas experiências e visões de mundo, seus medos, seus anseios, sem se importar com a tradição masculina e a crítica literária vigente. De qualquer modo, o fim das três figuras será o mesmo: não vendo mais possibilidade de continuar uma vida de repressão da execução de desejos, recorrerá ao fim da existência, seja o suicídio (Issira), reclusão ou adoecimento psíquico (mulher oitocentista) ou o abandono da atividade de escrever (autora oitocentista).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Julia Lopes de. Ondas de ouro. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1-2, 18 out. 1888. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/103730_02/14575. Acesso em: 26 nov. 2021.

ALMEIDA, Julia Lopes de. A nevrose da cor: fantasia egypcia. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 7 jun., 1889. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/103730_02/15716. Acesso em: 26 nov. 2021.

ALMEIDA, Julia Lopes de. A nevrose da cor. In: ALMEIDA, Julia Lopes de. *Ancia eterna*. Rio de Janeiro: H. Garnier, p. 179-188, 1903.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. A nevrose da cor. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. 2.ed. Brasília: Senado Federal, p. 141-146, 2020.

5 Do original: “[...] works whose surface designs conceal or obscure deeper, less accessible (and less socially acceptable) levels of meaning” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 73).

- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da construção de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 25-60, 2000.
- FORRY, Joan Grassbaugh. Powerful, beautiful, and without regret: femininity, masculinity, and the vampire aesthetic. In: GREENE, Richard; MOHAMMAD, K. Silem (Eds.). *Zombies, vampires, and philosophy: new life for the undead*. Chicago: Open Court, 2010.
- FRANÇA, Júlio; SENA, Marina. Sobre o medo e o mal na literatura brasileira: os primeiros dez anos de pesquisa. In: FRANÇA, Júlio; SENA, Marina (Orgs.). *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira do séc. XX*. Niterói: HuginMunin, p. 11-27, 2020.
- FREUD, Sigmund. A realização dos desejos. In: FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 232-248, 2014.
- FREUD, Sigmund. Sonhos de crianças. In: FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 135-148, 2014.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. 2.ed. New Haven: Yale University Press, 2000.
- LECOUTEUX, Claude. *The secret history of vampires: their multiple forms and hidden purposes*. Rochester: Inner Traditions, 2010.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi. Quatro vezes à margem: contos insólitos de mulheres latino-americanas. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KNAPP, Cristina Löff (Orgs.). *Contos insólitos de mulheres latino-americanas: entrelaçamentos teóricos e críticos*. Caxias do Sul: EDUCS, p. 11-18, 2021. Disponível em: <https://www.ucs.br/educs/livro/contos-insolitos-de-mulheres-latino-americanas-entrelacamentos-teoricos-e-criticos/>. Acesso em: 27 nov. 2021.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto de escritoras do século XIX. *Travessia*, Florianópolis, n. 21, p. 64-70, 1 jan.

1990. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17202>. Acesso em: 25 nov. 2021

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, p. 79-89, 1997.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX. *Veredas*, [S. l.], n. 10, p. 295-308, 1 dez. 2008. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/142/142>. Acesso em: 24 nov. 2021.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: reflexões sobre a historiografia literária. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos/convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, p. 121-146, 2017.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KNAPP, Cristina Löff (Orgs.). *O insólito na literatura: olhares multidisciplinares*. Caxias do Sul: EDUCS, 2020. Disponível em: <https://www.ucs.br/educs/livro/o-insolitito-na-literatura-olhares-multidisciplinares/>. Acesso em: 28 nov. 2021.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KNAPP, Cristina Löff (Orgs.). *Contos insólitos de mulheres latino-americanas: entrelaçamentos teóricos e críticos*. Caxias do Sul: EDUCS, 2021. Disponível em: <https://www.ucs.br/educs/livro/contos-insolititos-de-mulheres-latino-americanas-entrelacamentos-teoricos-e-criticos/>. Acesso em: 28 nov. 2021.

07

REPRESENTAÇÕES DO MEDO NO CONTO “A CASA DOS MORTOS”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

Cristina Löff Knapp
Raíssa Moraes
Gisele Troian Guerra

Recebido em 13 out 2022.

Aprovado em 02 fev 2023.

Cristina Löff Knapp

Doutora em Letras, Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. Professora da Universidade de Caxias do Sul – UCS. Líder do Grupo Literatura & Gênero.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6722400168399454>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1593-8734>.

E-mail: clknapp@ucs.br.

Raíssa Moraes

Graduanda em Letras Português pela Universidade de Caxias do Sul, Rio Grande do Sul.

Bolsista de Iniciação Científica no Grupo de Pesquisa em Literatura e Gênero – UCS.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9675630306426764>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3168-214X>.

E-mail: rmoraes6@ucs.br.

Gisele Troian Guerra

Graduanda em Letras Português pela Universidade de Caxias do Sul, Rio Grande do Sul.

Bolsista de Iniciação Científica no Grupo de Pesquisa em Literatura e Gênero – UCS.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3944400116536862>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4366-0143>.

E-mail: gtguerra@ucs.br.

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar o conto “A casa dos mortos”, de Júlia Lopes de Almeida, que compõe a obra *Ânsia eterna* (2020), a fim de discutir a representação do medo e a caracterização do ambiente fantástico. Para tanto, utilizou-se as considerações teóricas, Delumeau (2009), Ceserani (2006), Bauman (2008), Campra (2016), França (2011 e 2012), Todorov (2017), a respeito do fantástico e do medo na literatura. A pesquisa será de revisão bibliográfica apoiada nos estudos teóricos do fantástico e dos estudos culturais de gênero. A autora, apesar de sua vasta publicação, ficou por muito tempo à margem da historiografia literária brasileira, e, ainda hoje, são poucos os estudos literários brasileiros que a citam. Dessa forma, é de fundamental relevância trazer à tona os estudos almeidanos, assim como as manifestações insólitas na literatura de autoria feminina.

Palavras-chave: “A casa dos mortos”. Júlia Lopes de Almeida. Fantástico. Medo. Literatura de autoria feminina.

Abstract: The aim of this article is to analyze the short story “A casa dos mortos”, by Júlia Lopes de Almeida, present in the book *Ânsia eterna* (2020), in order to discuss the representation of fear as well as the definition of the fantastic environment. The theory of Delumeau (2009), Ceserani (2006), Bauman (2008), Campra (2016), França (2011 e 2012), Todorov (2017) regarding the fantastic and fear inside the literature was used. The research is a literature review supported by the theoretical studies of the fantastic and the Cultural Studies of Gender. Julia Lopes de Almeida, despite her vast publication, has been forgotten for a long time in the Brazilian Literature Historiography and, even today, not many Brazilian literature studies mention her. For this reason, it is relevant to bring out the *almeidanos’* studies, as well as the fantastic manifestations inside the feminine literature authorship.

Keywords: “A casa dos mortos”. Júlia Lopes de Almeida. Fantastic. Fear. Feminine literature authorship.

INTRODUÇÃO

O conto fantástico teve sua origem entre o século XVIII e o século XIX. Muitos autores empenharam-se em escrever histórias de caráter fantasioso ou até mesmo de horror. Alguns autores são recorrentes quando mencionamos esse tipo de literatura, como Horace Walpole, E. T. A. Hoffmann, Jacques Cazotte, H. P. Lovecraft, Edgar Allan Poe e vários outros. O apogeu da literatura fantástica deu-se no período Iluminista, herdando do gótico um dos seus traços mais marcantes: o medo.

O medo é um sentimento que assola a humanidade desde o seu surgimento, é um sentimento primitivo que ocorre quando estamos em perigo ou quando não temos domínio de alguma situação. Bauman salienta que “o medo é um sentimento conhecido de toda criatura viva” (BAUMAN, 2008, p. 09), e essa temática foi e ainda é muito explorada na literatura fantástica. Os temas relacionados à morte e à sobrevivência despertam esse tipo de sentimento que se sobressai na literatura fantástica em diferentes partes do mundo e em diferentes períodos de nossa história.

No Brasil, cabe lembrarmos que a vertente literária do fantástico e suas ramificações não tiveram o mesmo impacto do que no resto do mundo, isso porque no século XIX a corrente realista estava em alta no País, principalmente quando nos referimos a escritores como Machado de Assis e Aluísio de Azevedo, que revolucionaram o cenário da época. Desse modo, “é possível perceber que a crítica brasileira tem relegado essa produção [...] e por isso ela permaneceu por muito tempo subestimada e marginalizada” (MARTINS, 2021, p. 33).

Conseqüentemente, a literatura fantástica de autoria brasileira também não teve muitos representantes, lembramos de alguns poucos nomes e, é claro, do nosso maior destaque: Murilo Rubião. Se focarmos na literatura fantástica de autoria feminina, a lista de nomes brasileiros é menor ainda, porém, em meados do século XX já tínhamos uma grande representante, Júlia Lopes de Almeida. A nossa dama da *Belle Époque*, como ficou conhecida na época, teve uma intensa produção literária entre os séculos XIX e XX, inclusive contribuiu na imprensa, mas seus textos são pouco conhecidos. Júlia Lopes de Almeida foi uma escritora que conseguiu viver de literatura. Contudo, após a sua morte, sua obra ficou no esquecimento. Por isso, o principal objetivo de nosso estudo é trazer à tona a análise do conto “A casa dos mortos”, publicado no livro de contos *Ânsia eterna*, com a intenção de discutir o sentimento de medo presente na narrativa, assim como a caracterização do ambiente fantástico.

A VIDA E A OBRA DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

A escritora realista Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) teve uma vasta produção literária durante sua carreira, a qual transita entre contos, romances, crônicas e peças de teatro; portanto, consideramos importante trazer à tona o estudo de sua contística. Além de produzir diversos gêneros literários, também defendia a educação feminina e o papel da mulher na sociedade e na família. Almeida nasceu no dia 24 de setembro de 1862, na cidade do Rio de Janeiro, local onde viveu até os 7 anos de idade. Assim, ela e a família, composta pelo pai, o médico Dr. Silveira Lopes e a educadora e concertista, Antônia Adelina do Amaral Pereira, mudaram-se para Campinas, em 1869. Desse modo, recebeu o

encorajamento necessário para se inserir no mundo das letras e artístico, afinal a família tinha boas condições financeiras e apreciava a arte.

O pai de Almeida foi uma peça fundamental para incentivá-la a escrever, visto que também foi colaborador de alguns periódicos como o *Gazeta de Campinas*. Júlia Lopes de Almeida começou a escrever muito cedo, incentivada pelo pai, que lhe solicitou um artigo sobre a passagem da atriz Gemma Cuniberti pelo Brasil e, conseqüentemente, o texto ficou tão bom que foi publicado. Esse evento foi a alavanca propulsora de muitas outras contribuições em periódicos, como a coluna “Entre amigas”, da revista *A Mensageira* (1897-1900), dirigida por sua prima Presciliana Duarte de Almeida e a coluna “Dois dedos de prosa”, no jornal *O País*.

Almeida casou-se com o também escritor Filinto de Almeida, em 28 de novembro de 1887, em Lisboa. Após, mudaram-se para o Brasil, primeiro para o Rio de Janeiro e depois para São Paulo devido ao emprego de Filinto no jornal *A província de São Paulo* (mais tarde *O estado de São Paulo*). Contudo, diante da perda de dois filhos, decidiram se instalar definitivamente no Rio de Janeiro. A família esteve sempre muito presente na vida da escritora, sendo assim, quando foram morar no bairro Santa Tereza, ficaram próximos do local onde a sua irmã, Adelina Lopes, dirigia sua Escola Pública.

Ademais, a autora esteve muito envolvida na fundação da Academia Brasileira de Letras. No entanto, infelizmente, Júlia não pôde assumir uma das cadeiras da ABL, mesmo sendo uma das suas idealizadoras, pois era proibida a participação de mulheres, visto que a Academia seguia o modelo francês. Assim sendo, Filinto assumiu a vaga em seu lugar.

Outros acontecimentos memoráveis na vida de Júlia Lopes ocorreram na época em que ela se consagrou como escritora e ganhou o título de “primeira dama” da *Belle Époque* brasileira (SHARPE, 2000, p. 188), devido ao bom relacionamento com outros escritores renomados da época (Olavo Bilac, Alberto Oliveira, Augusto de Lima, João Luso...). Entre os diversos feitos que a acompanharam nessa fase, um banquete em sua homenagem organizado em Paris, em 1913; a entrega de um álbum de poesias dos escritores mencionados anteriormente, no Brasil, em 1915; e a participação na palestra “Brasil”, 1922, em Buenos Aires, foram alguns dos mais marcantes em sua vida.

Cabe mencionar, também, que a mudança da família para a Europa, a fim de aprimorar os conhecimentos de Margarida, em 1924, uma de suas filhas, e o conseqüente retorno para o Brasil, em 1933, foi um dos últimos acontecimentos na vida de Almeida, pois ela viria a falecer no dia 30 de maio de 1934, devido à malária que contraiu ao viajar para a África. Entretanto, dificilmente foi esquecida por aqueles que a conheciam, visto que “coisa curiosa, era tal o respeito que [...] inspirava, que ninguém se referia ao seu nome sem o anteceder do respeitoso Dona” (ALMEIDA, 2015, p. 207).

Por fim, também ressaltamos o legado da escritora por meio das três fases literárias que compõem sua vida e carreira, segundo a biografia redigida por sua filha Margarida Lopes de Almeida (2015): a imaginosa, a educativa e a pacifista. A primeira delas é marcada pelas obras *A Família Medeiros* (1892), *Memórias de Marta* (1888) e *Cruel Amor* (1911), devido às problemáticas sociais que abordam. Em relação à segunda, *Contos Infantis* (1886) é a obra mais importante, pois foi adotada nas escolas públicas do país. Finalmente, a fase

pacifista está presente na obra *Maternidade* (1925), que reúne uma série de conferências protagonizadas pela autora.

Sem dúvidas, estudar sobre a vida e as obras de Júlia Lopes de Almeida é extremamente importante porque “ela defendeu a emancipação feminina (via educação e exercício profissional)” (LEMOS, 2019, p. 12), “sem relegar - nem atacar - os papéis de dona de casa, mãe e esposa, tradicionalmente reservados às mulheres” (LEMOS, 2019, p. 12).

A PRESENÇA DO MEDO NA NARRATIVA ALMEIDIANA

O conto “A casa dos mortos”, escrito por Júlia Lopes de Almeida, foi publicado pela primeira vez na imprensa em 1893 e adicionado, em 1903, pela editora H. Garnier, na primeira edição da obra *Ânsia Eterna*. Na década de 30, em 1938, a coletânea foi reeditada pela editora A Noite S.A., que suprimiu alguns contos e integrou outros. Já no século XX, no ano de 2019, o Senado Federal Brasileiro republicou a versão de 1903 de *Ânsia Eterna*, todavia, com dois contos a mais, sendo eles “Incógnita” e “O último raio de luz”, a partir do projeto Coleção Escritoras do Brasil, cujo intuito é divulgar o trabalho de algumas intelectuais brasileiras excluídas pelo cânone literário.

Aliás, a compilação de contos de Almeida foi avaliada por diversos críticos literários, inclusive Lúcia Miguel Pereira, em sua obra *Prosa de ficção (de 1870 a 1920) - História da Literatura Brasileira*; nesse sentido, Miguel Pereira (1988) aborda que *Ânsia Eterna* é a melhor obra da autora, visto que soube utilizar a sensibilidade a seu favor, assim como a simplicidade dela. À vista disso, Júlia se tornou a maior figura feminina de sua época, sendo a referida obra e outras todas reeditadas e apreciadas pelas pessoas.

Dentre as peculiaridades que envolvem as reedições da coletânea de contos acima mencionada, destacamos as que foram abordadas por Viviane Arena Figueiredo em sua tese de doutorado “Resgatando a memória literária: uma edição crítica de *Ânsia Eterna*, de Júlia Lopes de Almeida”. Assim, Figueiredo (2014) demonstra inquietação em relação às modificações feitas pela editora A Noite S.A., de modo que os editores afirmam que a autora teria reorganizado a obra em 1934, porém, tal premissa seria inválida visto que Almeida faleceu em maio e, antes disso, dedicou seu tempo à filha que se encontrava doente, na África. Portanto, a supressão dos contos “As histórias do conselheiro”, “In extremis”, “Esperando”, “Ondas de ouro” e “O véu” e a adição de “O lote 587”, “O coração tem razões” e “O redentor” ainda permanece como um mistério, pois “por que a autora retiraria contos de uma obra? Se, então, existiriam novos contos a serem apresentados ao público, por que, simplesmente, eles não foram incluídos na totalidade da edição de 1938?” (FIGUEIREDO, 2014, p. 66).

Em todo caso, o conto “A casa dos mortos”, como mencionado anteriormente, aparece em ambas edições e, assim como em todos os contos, há uma dedicatória a uma personalidade literária da época, sendo essa a poetisa Francisca Júlia da Silva, a primeira mulher mencionada por Almeida em sua coletânea de contos. De acordo com Figueiredo (2014), ao dedicar seus escritos às mulheres, Júlia estaria pincelando o novo cenário idealizado para as escritoras, poetisas e jornalistas da época, as quais poderiam também viver de literatura, como os homens, assim, quebrando os paradigmas construídos pela sociedade.

Dessa forma, “A casa dos mortos” (2020) narra a história de uma mulher que atravessa a barreira entre o mundo dos mortos

e dos vivos para visitar sua falecida mãe. Ao andar pelo terreno estranho e obscuro, aquela que lhe deu a vida vem ao seu encontro para trocar algumas palavras de consolo e objeção. Nesse ínterim, a cena que se passa no entorno de mãe e filha figura a presença da Morte, entidade “muito alta e muito esguia” (ALMEIDA, 2020, p. 73), que lançava, naquele momento, uma bênção sobre um casal muito jovem de noivos falecidos. A mãe acaba por explicar à protagonista o fato de que só o amor perdura após a morte e, repentinamente, manda-a embora daquele ambiente, já que a casa dos mortos não é lugar para os vivos, naturalmente. Ao estender os braços para tocar sua mãe, o corpo da progenitora se dissipa como névoa. Após esse episódio, a protagonista caminha “sem sentir o solo sob os passos cansados” (ALMEIDA, 2020, p. 73). Ao abrir os olhos desse estranho sonho, seu rosto encontrava-se coberto de lágrimas e suas mãos prostravam-se em cruz sobre o coração.

Pode-se perceber, com base no resumo, que o conto é movido pela vertente fantástica, muito explorada por Júlia Lopes de Almeida no compilado de *Ânsia Eterna*, assim como o mórbido, o desconhecido e o sobrenatural, de modo que o homem é mantido em uma estreita relação com a realidade conhecida que o cerca, sendo impossível desvencilhar-se dela. Todavia, há a presença de uma essência trágica que o desacomoda, fazendo com que seja impossível fugir de seu destino, a morte (FIGUEIREDO, 2014). Consequentemente, tais características nos convidam a exercer uma análise sobre os aspectos fantásticos e a presença do medo em “A casa dos mortos”.

O medo, além de um sentimento de defesa do ser humano, é um dos mais primitivos da sociedade. França (2011) salienta que o

medo está relacionado com a consciência de finitude do homem. Esse sentimento faz parte da literatura fantástica, embora um dos teóricos clássicos da área, Todorov, pontue que esse elemento não seja necessário para que ocorra o efeito fantástico. Segundo ele, esse efeito só é possível a partir da hesitação do leitor. Já Ceserani (2006), teórico de origem italiana, assinala que o medo faz parte da narrativa fantástica, uma vez que poderá conduzir o leitor para um mundo possível para, depois, trazer à tona o impossível, gerando o terror e o medo.

No entanto, não foi sempre que o medo foi aceito socialmente e estudado, principalmente pelo sentido da palavra estar atrelado à covardia e à vergonha. Dessa maneira, entre o período da Antiguidade até tempos mais recentes, especialmente durante a Renascença, apenas a valentia dos heróis da sociedade era exaltada, sendo o medo relacionado aos plebeus (DELUMEAU, 1989). De todo modo, o homem evoluiu e, conseqüentemente, passou a enxergar o medo de outra forma, visto que estava cada vez mais inclinado a estudar sobre o campo da psicologia, que se relaciona ao medo. Portanto, a literatura também se beneficiou desse momento:

Dos *Contos* de Maupassant aos *Diálogos dos carmelitas* de Bernanos, passando por *La débâcle* de Zola, a literatura progressivamente restituiu ao medo seu verdadeiro lugar, ao passo que a psiquiatria agora se inclina cada vez mais sobre ele. (DELUMEAU, 1989, p. 18)

Logo, França acentua que “na ficção o medo parece ser capaz de produzir efeitos de recepção peculiares, sobre os quais os estudos literários vêm refletindo há séculos” (FRANÇA, 2012, p. 187). Dessa forma, surge o medo ficcional, que não coloca em risco

a nossa integridade física, apenas nos expõe à sensação estética do sentimento. É bom sentir o medo a partir da leitura de uma narrativa. Nas palavras de França, a literatura do medo “abarca as literaturas ficcionais em que o medo é um elemento constitutivo da estrutura narrativa, como também aquelas que representam, de modo realista ou alegórico, os medos de determinada época e/ou local” (FRANÇA, 2012, p. 187).

França elenca três possibilidades para a literatura do medo no Brasil, a primeira advém da natureza tendo como ambientação os lugares mais inóspitos e animais ferozes; a segunda evidencia a angústia existencial do ser humano com a sua finitude; e a terceira, por fim, relaciona-se “à imprevisibilidade das ações do outro, a violência e a crueldade do ser humano” (FRANÇA, 2012, p. 188). Dessa forma, como assinala o autor, o sentimento de medo está associado a algo singular, a um sofrimento que não acontece no presente, mas que poderá vir a acontecer, gerando a incerteza e o desespero. França (2011, p. 60), citando Lagrange (1996, p. 173) assinala que estamos sempre correndo perigo, visto que existem coisas que não se manifestam claramente – isso pode ser chamado de medo derivado. Tudo isso, como defende o autor, irá interferir em nossas escolhas.

O medo em “A casa dos mortos” se instaura na temática envolvendo a morte, a qual é temida pelo homem ocidental e causa a ele a sensação de temor (FIGUEIREDO, 2014). Nesse caso, a mãe da protagonista é o ente querido que é deixado para trás, sendo assim, não há a superação desse acontecimento e, conseqüentemente “o medo reside, então, não só na impossibilidade do homem em encontrar uma saída para seu

fenecimento, mas também na falta de respostas definitivas sobre essa temática” (FIGUEIREDO, 2014, p. 72).

Portanto, é necessário perceber que a protagonista se encontra em uma rede de ilusões alimentadas pelas memórias que possui da mãe, a qual ora a rejeita ora a deseja para perto de si (FIGUEIREDO, 2014), como observamos no contraste entre os seguintes trechos: “Não me toques! não me beijes! Todo o meu corpo se desfaria ao mais leve contato...” (ALMEIDA, 2020, p. 72) e “Saudades? tinhas saudades? Pobrezinha!” (ALMEIDA, 2020, p. 72), dessa maneira, o momento em que ocorre a quebra de expectativas da narradora a faz perceber que o mundo dos vivos não pertence mais à sua mãe e, com isso, somos convidados a analisar as aparições do medo dentro da teoria do fantástico. Por isso, o estudo da obra *Territórios da ficção fantástica* (2016), de Rosalba Campra, torna-se relevante para as pesquisas envolvendo o tema medo-morte devido a abordar sobre as fronteiras do fantástico, as dúvidas dentro do texto e, finalmente, os vazios e o silêncio.

Inicialmente, percebemos que a mulher, personagem principal do conto almeidiano, a qual não sabemos o nome, se transporta para uma realidade da qual desconhece, o mundo dos mortos, pois observamos na narrativa um homem que a proíbe de continuar sua jornada: “Por que vieste atrás de mim? Esta é a casa dos mortos. Vai-te embora! A estrada negra é proibida aos vivos; és o primeiro que a percorre toda sem ter morrido...” (ALMEIDA, 2020, p. 71), representando, assim, uma transposição entre fronteiras, pois, como assinala Campra (2016), os mortos não transitam pelo espaço dos vivos, então não haveria a possibilidade de ambos se fundirem.

Entretanto, não sabemos, ao certo, se a protagonista está viva, pois o final deixa o leitor em dúvida: “Caminhei, caminhei, sem sentir o solo sob os passos cansados; e quando abri os olhos deste estranho sonho tinha o rosto coberto de lágrimas e as mãos em cruz sobre o coração” (ALMEIDA, 2020, p. 73), isso porque o ato de deixar as mãos em cruz sobre o coração faz alusão à posição em que os falecidos são postos nos caixões, assim, há a implementação da dúvida no texto. Junto a isso, o fato da narrativa ser em primeira pessoa do singular também influencia em não podermos considerar os acontecimentos da narrativa, como o mencionado anteriormente, totalmente verdadeiros porque “sua verdade, por exemplo, pode ser definida como alucinação” (CAMPRA, 2014, p. 98).

Por fim, segundo Rosalba Campra (2016) “o sistema prevê a interrupção do processo comunicativo como condição de sua existência: o silêncio na trama do discurso sugere a presença de vazios na trama da realidade” (CAMPRA, 2014, p. 120-121). Portanto, em “A casa dos mortos” isso não seria diferente, pois como abordamos anteriormente, o final da narrativa é deixado em aberto e, conseqüentemente, essa característica convida o leitor a desfrutar dos seus conhecimentos de mundo para interpretar o destino da protagonista: sua morte ou devaneio. Todavia, o leitor pode até supor a totalidade da história, mas não a possui, pois a parcialidade está submetida a uma ordem que não foi escolhida por ele, e sim pela voz narrante (CAMPRA, 2014).

Outro teórico que vem ao encontro da linha fantástica do conto é Remo Ceserani com o livro *O fantástico* (2006), dessa maneira, alguns dos seus procedimentos formais e os sistemas temáticos do fantástico serão abordados a seguir, em especial, “A

noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo” (CESERANI, 2006, p. 77) e “A aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível” (CESERANI, 2006, p. 84).

A ambientalização do espaço é um aspecto importante para construir o fantástico, logo, para Ceserani, a ambientação preferida pelo fantástico é aquela que remete ao mundo noturno e, desse modo, “a linguagem da noite é a linguagem do inconsciente” (CESERANI, 2006, p. 77). Exemplificando esse aspecto, temos a passagem “Que frio e que negrume!” (ALMEIDA, 2020, p. 71), que instantaneamente cria uma imagem mental e uma sensação para aquele que lê e o situa na realidade criada pelo narrador, assim como a presença dos vultos mal definidos e das sombras esparsas e flutuantes no conto.

Além disso, outro aspecto que não podemos deixar de mencionar e que é muito recorrente nas narrativas fantásticas, principalmente nessa, é a presença do estranho, nesse caso, a Morte que, “em pé, muito alta e muito esguia, diante dos dois caixões, lançava-lhes uma bênção vagarosa, larga, com dizeres que eu não entendia” (ALMEIDA, 2020, p. 73). Assim, Ceserani considera essa aparição como perturbadora para a personagem, de modo que coloca em crise o equilíbrio da razão.

O teórico estruturalista Todorov, ao conceituar o gênero fantástico em sua *Introdução à literatura fantástica* (2017), pontua que, em um mundo que é exatamente como o nosso, verossímil, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis e pela racionalidade desse espaço familiar. Partindo dessa situação inicial, aquele que percebe esses fenômenos deve recorrer às duas

soluções possíveis e optar por uma delas: ou a percepção desse acontecimento é produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são, ou o acontecimento realmente ocorreu e é parte integrante da realidade, então as leis que regem essa realidade são desconhecidas por nós. É justamente nessa incerteza que ocorre o fantástico: ao escolher uma das duas opções, deixa-se o fantástico para entrar em outros dois gêneros vizinhos, o estranho ou o maravilhoso (TODOROV, 2017, p. 30).

Além disso, para o autor, a presença do medo está frequentemente ligada ao fantástico, mas não se apresenta como condição necessária (TODOROV, 2017, p. 41). Em contrapartida, Roas (2014) e Lovecraft (1987) consideram que o medo seja imprescindível para a consolidação desse gênero.

No conto “A casa dos mortos” (2020), não há uma súbita invasão do acontecimento sobrenatural à realidade verossímil: o que se sucede é a invasão do mundo dos mortos pela protagonista. Mesmo que essa invasão esteja concretamente expressa na narrativa, não há uma explicação para a forma como a personagem adentrou ao cenário dos mortos. Ainda assim, essa inversão não coloca em jogo, no conto, o efeito de hesitação – imprescindível para a construção do fantástico, na visão de Todorov – e de outros elementos característicos do gênero. É importante pontuar, inclusive, que ao longo de toda a busca da personagem pela sua mãe, não são dados ao leitor indícios que apresentem aquele lugar – a casa dos mortos – como um espaço verossímil. Não há, portanto, uma construção convencional de mundo “normal” condizente com o mundo real para que haja, posteriormente, o irrompimento da situação sobrenatural na narrativa. Mesmo assim, é possível

averiguar outros elementos que acabam por conduzir a narrativa à construção teórica de Todorov.

Para isso, é preciso que direcionemos nossa atenção ao fato já mencionado anteriormente, à luz da teoria de Campra (2016), de que há dúvidas relacionadas ao estado da protagonista: ela estava sonhando ou realmente adentrou ao mundo dos mortos? Ao nos depararmos com essa questão, trazemos à tona a teoria da hesitação de Todorov. Para ele, o conceito de fantástico se define em relação ao real e ao imaginário (TODOROV, 2017, p. 31), já que há um fenômeno que pode ser explicado sob dois pontos de vista, o natural ou o sobrenatural, e a possibilidade de hesitação entre as duas opções, isto é, a hesitação do leitor implícito e da personagem é, pois, a primeira condição para o fantástico (TODOROV, 2017, p. 37).

Efetivamente, no conto de Júlia Lopes de Almeida, a hesitação está presente no momento final da narrativa: no momento em que a protagonista é guiada por um homem de capuz para fora do mundo dos mortos, sua caminhada acaba por fazê-la parar de sentir o solo debaixo dos próprios pés; ela, portanto, abre os olhos e sai de seu sonho estranho, com “o rosto coberto de lágrimas e as mãos em cruz sobre o coração” (ALMEIDA, 2020, p. 73). Esse trecho final instaura no leitor a dúvida acerca da ambiguidade construída pela história, ou seja, não é possível concluir, após uma leitura atenta, se a protagonista realmente viveu a experiência de adentrar no mundo dos mortos ou se tudo isso se tratou de uma ilusão de sentidos, provocada a partir do excesso de lucidez presente no sonho da protagonista.

Retomando o pensamento de Delumeau (2009), entre as características que circundam o medo, ele pode desenvolver uma

doença, criar bloqueios, paralisar ou ser o gatilho para a involução do indivíduo. Desse modo, essa sensação de temor pode aparecer de formas diferentes, dependendo de como a pessoa reage, como a protagonista do conto, a qual representa sua reação por meio da insegurança que sente, representada como o “símbolo de morte” (2009, p. 23), ao contrário da segurança, que é o símbolo da vida, pois a mãe demonstra indiferença em relação à filha, como abordamos anteriormente, na análise. Ademais, esse medo é um caminho para a suposta “morte” da protagonista, ou como assinala Delumeau, sua involução, afinal não sabemos ao certo o que definiu o seu fim, sendo esse o fim do seu sofrimento e, conseqüentemente, do medo.

Roas (2014, p. 58-59), ao se referir a esse efeito, descreve preferir o termo “inquietação”, uma vez que utilizando “medo” não está falando de medo físico ou da intenção de provocar susto no leitor ao final da narrativa, mas da reação diante da possibilidade efetiva do sobrenatural ante a ideia de que a realidade pode ser invadida pelo real. Ou seja, de acordo com Roas, o choque que ocorre entre o real e o inexplicável nos obriga “a questionar se o que acreditamos ser pura imaginação pode chegar a ser verdade, o que nos leva a duvidar da nossa realidade e do nosso eu, e diante disso não resta nenhuma outra reação a não ser o medo” (ROAS, 2014, p. 61). Desse modo, como resultado de uma possível hesitação, que decorre da dúvida entre a verdade e a imaginação, há aquilo que se denomina, de acordo com Roas, como medo ou inquietação.

No conto de Júlia Lopes de Almeida, a protagonista, ao adentrar na casa dos mortos, se depara com as trevas; além disso, a escuridão se faz presente em toda a passagem dela e assola seu caminho. Mesmo que ela descreva seu trajeto exaltando o fato de

que estava sem medo, há a presença de um homem que questiona o caminho da personagem e há, também, uma série de elementos que fazem com que ela tente resistir ao seu pavor para poder concluir o objetivo de se encontrar com a própria mãe, já falecida:

E fui, sem medo, até que os passos pararam e uma porta se abriu sem rumor, larga e macia. Veio uma rajada; encostei-me ao umbral e divisei então, a uma luz frouxíssima, uns vultos mal definidos, quase apagados. Perto de mim um homem, embuçado como um esquimó, tirou da cabeça um fardo e pousou-o no chão; depois, voltando-se, disse-me com uma voz soluçada como o vento na ramaria de um salgueiro:

– Por que vieste atrás de mim? Esta é a casa dos mortos. Vai-te embora! A estrada negra é proibida aos vivos; és o primeiro que a percorre toda sem ter morrido... (ALMEIDA, 2020, p. 71)

A sua luta contra o medo causado pelo cenário e pelos elementos tétricos se traduz no parágrafo seguinte do conto:

Sombras esparsas iam tomando formas humanas e vinham curiosas, lentas, resvalando, debruçarem-se sobre o meu corpo, em atitude de espanto. Eu resistia ao pavor e sófrega perscrutava tudo, em busca daquela que me deu a vida, que me enchia as faces de beijos, que me embalava com as suas palavras mais cheirosas que o mel das abelhas em tronco de especiaria. (ALMEIDA, 2020, p. 71)

Há, dessa forma, a inquietude descrita por Roas (2014, p. 58-59), traduzida pelo desconforto da jovem, que, ao buscar pela figura de sua mãe, se depara com todas as singularidades do mundo sobrevida, mundo que ela não deveria frequentar, mesmo que tenha sido por um breve período de tempo. Por mais que a

personagem tente fugir das situações que a defrontam e a levam a sentir pavor, sua tentativa é de se concentrar no seu foco, que é o encontro com a própria mãe, e esquecer – ou tolerar – todas essas presenças do pós-vida que habitam a casa dos mortos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das considerações levantadas acerca da presença da literatura fantástica e, nesse caso, do medo no conto de Júlia Lopes de Almeida, com base nas considerações de Todorov (2017), Campra (2016) e Ceserani (2006) no que diz respeito ao insólito na narrativa e nas considerações de Delumeau (2009) e Roas (2014) no que concerne ao medo nessa produção literária, pôde-se destacar que o conto “A Casa dos Mortos” exala o sentimento da inquietude que é a propulsora do acontecimento insólito na narrativa.

Por mais que o medo neste conto não esteja nitidamente presente na reação da protagonista frente a todos esses elementos póstumos que compõem o cenário da casa dos mortos, pode-se observar que as referências descritas pela personagem levam o leitor a crer que esse desconforto e inquietude, reações que são resposta à série de elementos póstumos, demonstram o que se pode chamar de medo na narrativa.

Quanto à construção do fantástico no conto, a teoria de Todorov, principalmente, se encaixa a essa produção literária de Júlia no que diz respeito ao sentimento de hesitação gerado no leitor e na protagonista ao final da narrativa, já que a semente da dúvida plantada pelo contexto insólito – que joga com as evidências que pendem para uma resolução real ou uma resolução não real dos acontecimentos – é o principal efeito da narrativa.

Além disso, a vertente literária do fantástico, no Brasil, não foi explorada devidamente, pois outras concepções foram priorizadas. Por conseguinte, os autores da época não tiveram o devido reconhecimento, principalmente se eram mulheres. Então, ao buscar a escritora Júlia Lopes de Almeida, instantaneamente, é possível perceber sua relevância no mundo das letras, afinal ela se transportou por várias temáticas, entre elas, a narração de costumes, ligada ao Realismo, o contexto educativo, o qual atuou junto à sua irmã e o conto fantástico, em especial, relacionado ao medo, além de outras.

Assim, o artigo “Representações do medo no conto ‘A casa dos mortos’”, de Júlia Lopes de Almeida buscou abordar os traços do medo e do insólito na narrativa, a fim de contribuir para a análise de uma temática que foi pouco explorada e, corroborando para o resgate da escritora e da vertente.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Margarida Lopes de. Biografia de Dona Júlia. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *O funil do diabo*. Florianópolis: Editora Mulher, 2015.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. A casa dos mortos. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. Brasília: Senado Federal, Col. Escritoras do Brasil, p. 69-71, 2020.
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Tradução de Ana Cristina dos Santos. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.
- CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Curitiba: UFPR, 2006.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FIGUEIREDO, Viviane Arena. Resgatando a memória literária: uma edição crítica de *Ânsia Eterna* de Júlia Lopes de Almeida. Orientador: Ceila Maria.

Ferreira. 2014. 512f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) - Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

FRANÇA, Júlio. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. *In*: FRANÇA, Júlio (Org.). Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional. II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional. Simpósio 2: O medo como prazer estético: o insólito, o horror e o sublime nas narrativas ficcionais. *Insólito, mitos, lendas, crenças*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 58- 67, 2011. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/VII_painel_II_enc_nac_simposio_2.pdf. Acesso em: 26 mar. 2020.

FRANÇA, Júlio. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil. *In*: GARCIA, F.; BATALHA, M. C. (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, p. 187-195, 2012.

LEMONS, Cleide. Apresentação. *In*: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. Brasília: Senado Federal, p. 7-15, 2019.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MARTINS, Ana Paula dos Santos. *O Fantástico e suas Vertentes na Literatura de Autoria Feminina no Brasil e em Portugal*. São Paulo: Edusp, 2021.

MIGUEL PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920) - História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Edusp, 1988.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fucks. São Paulo: Unesp, 2014.

SHARPE, Peggy. Júlia Lopes de Almeida. *In*: MUZART, Zahidé; ARAÚJO, Nara. *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. 2.ed. Florianópolis: Mulheres, v. 2, p. 188-238, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

08

ÂNSIA ETERNA – A TRANSCRIÇÃO DOS CONTOS DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA PARA A ARTE SEQUENCIAL DE VERÔNICA BERTA

Recebido em 19 out 2021.

Aprovado em 28 jan 2023.

Alessandra Hypolita Valle Silva Lopes

Doutoranda em Estudos de Linguagens, no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais/CEFET – MG, Linha de Pesquisa I – Literatura, Cultura e Tecnologia, sob a orientação da Prof. Dra. Olga Valeska Soares Coelho.

Mestre em Estudos de Linguagens, no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais/CEFET – MG, Linha de Pesquisa I – Literatura, Cultura e Tecnologia, Belo Horizonte, 2022.

Bolsista da Capes.

Pesquisadora Participante do NUPEQ/Núcleo de Pesquisas em Quadrinhos; Núcleo de Estudos ATLAS/Análises Transdisciplinares em Literatura, Arte e Sociedade; Mulheres na Edição; LLEME/Leitura Literária, Edição e Ensino; Narrativas do Insólito.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6057395137426893>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6930-5510>.

E-mail: alessandra@animarh.net.br / contato@mhorganaalessandra.com.br.

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir a adaptação de três contos do Livro *Ânsia eterna*¹, de Júlia Lopes de

1 *Ânsia eterna* é uma coletânea de contos publicada por Júlia Lopes de Almeida em 1903. Compõe-se de 30 estórias dos mais variados temas, num estilo que vai expondo, com certa crueza, o drama humano. Nos anos de 1930, *Ânsia eterna* é reeditada por Júlia Lopes, que suprime alguns contos e acrescenta outros.

Almeida, para a HQ² homônima de Verônica Berta. A escolha da obra se deu pela predominância do horror, do terror e da repulsa do ponto de vista estético e pela temática das vivências femininas. A obra destaca a desigualdade social e as diferentes formas de violência que amedrontam as mulheres no Brasil desde o século XIX. A adaptação em formato de quadrinhos ampliou a produção de sentidos evocados pelo texto literário e os contos, narrativas breves e fortes, ressaltaram sua importância para o campo das linguagens, valorizando o saber transmitido pelas obras quadrinizadas, mobilizando os leitores através da construção do universo pictórico. Essa passagem do verbal à imagem permitiu um dialeto sob uma perspectiva teórico-crítica acerca da adaptação literária da autora.

Palavras-chave: Ânsia eterna. Quadrinhos. HQ. Transcrição. Adaptação.

Abstract: This paper has an objective to discuss the adaptation of three short stories from the book *Ânsia eterna*, by Júlia Lopes de Almeida, to the comic book of the same title by Verônica Berta. The choice of this work was made due to the predominance of horror, terror, and repulsion from an aesthetic point of view; and due to the theme of women's experiences. The work highlights the social inequality and the different forms of violence that have frightened women in Brazil since the 19th century. The adaptation to the comics format expanded the production of meanings evoked by the literary text; and the short stories, short and strong narratives, highlighted their importance to the field of languages, thus valuing the knowledge transmitted by the comics and mobilizing readers through the construction of the pictorial universe. This process from verbal to image language enabled a dialect under a critical-theoretical perspective about the author's literary adaptation.

Keywords: Eternal longing. Comics. Transcreation. Adaptation.

2 História em quadrinhos, arte sequencial ou HQ é o nome dado à arte de narrar histórias através de desenhos e textos em sequência, com fundamentos básicos das narrativas: enredo, personagens, tempo, lugar e desfecho.

Sua língua ensaia as mentiras mais comprometedoras, sua voz os tons mais disfarçados e com os dedos espatulados e impacientes, traça planos diabólicos, fabrica intrigas, escreve telegramas falsos, indica o caminho dos campos de batalha e das prisões. Esse insone é o forjador das guerras, o invejoso da mocidade alheia, o inimigo das Mães.
(ALMEIDA, 1925, p. 6)

O universo do medo desperta as mais diferentes sensações desde os primórdios, se destacando como uma emoção protagonista na história e nos produtos da imaginação do homem. Lendas de terror eram difundidas na Idade Média, no intuito de afastar e amedrontar as pessoas. A crueldade e as guerras eram experiências de horror, o medo era cotidiano e a vida era uma experiência de luta contra a morte. Nos últimos três séculos, vários romances com os mais variados temas de terror e horror vêm lotando as prateleiras das bibliotecas e das livrarias. A ambiguidade e o poder que tomam conta da imaginação do leitor são vitais para conjurar os terrores que espreitam as sombras góticas. Segundo Lopes,

na literatura gótica, podemos perceber o desenrolar dos acontecimentos históricos, ou o aflorar de emoções ou questões reprimidas. Ventos misteriosos e inexplicáveis surgem em narrativas, e boa parte das histórias se passam numa casa grande e isolada, ou num castelo ou hotel, ou, quem sabe, são resultantes de uma antiga profecia ou maldição familiar. O castelo contém frequentemente passagens e salas secretas, alçapões, escadarias escuras ou escondidas, ruínas e grutas sombrias, que despertam sensações de claustrofobia e mistério. (LOPES, 2022, p. 122)

A literatura do medo tem conseguido arrebatado seguidores que buscam uma experiência que é real, porém as sensações de perigo não vêm acompanhadas dos riscos: ou seja, quando o medo não representa um risco verdadeiro a quem o experimenta, entramos no campo do prazer. Pelos construtos psicológicos, o medo é a emoção relacionada aos nossos instintos de sobrevivência e a experiência do medo nos revela a consciência de nossa finitude. O maior mistério do homem é também a sua única certeza, – a morte – e, como afirma Freud, “o perigo, que pode ser desconhecido, provoca um estado de espera e de preparação, e o medo, o *Furcht*, exige um objeto pré-determinado” (FREUD, 1996, p. 3). A literatura do medo pode ser vista, portanto, como um escape do cotidiano, pois podemos externar sentimentos irracionais sem termos que afrontar o perigo real que nos espreita. Freud (1996) afirmou que uma das principais fontes do medo é a nossa “primitiva herança” com as experiências relacionadas à morte: cadáveres, retorno dos mortos, espíritos, fantasmas, demônios, dentre tantos outros que espreitam o universo ficcional da literatura do medo e do romance gótico.

Sandra Guardini Vasconcelos nomeou o romance gótico de “literatura da desrazão e de terror” (2002), e este começou a desenvolver-se como um subgênero legítimo com a escrita de Ann Radcliffe, seus cenários isolados e fenômenos sobrenaturais. Seus romances apresentavam protagonistas femininas lutando provações aterradoras enquanto buscavam estar com os seus verdadeiros amores. O drama e o mistério, protagonizado pelas mulheres faz coro com os elementos góticos, como afirma Lopes,

os gritos, a atmosfera de mistério, o homicídio múltiplo, as notas crípticas e as passagens

escondidas vêm acompanhadas do vento e de relâmpagos – ou, quem sabe, de uma profecia antiga. O cenário é sempre obscuro e antigo, e temos um enredo repleto de presságios. O corvo na taberna, acompanhado pelo relâmpago intrusivo, vem anunciar as notas de zombaria do mordomo, e os acontecimentos sobrenaturais ou inexplicáveis vem a galope e continuam a ecoar em outros tempos. (LOPES, 2022, p. 135)

As personagens: protagonistas belas, jovens e sofredoras, presas num quarto de uma velha mansão e protegidas por cães sinistros ao som de risos enlouquecidos por trovões e relâmpagos, foram aos poucos assumindo formas contemporâneas ao longo desses três últimos séculos. A escrita de autoria feminina – o gótico feminino – assumiu novas formas, como afirmam França e Santos,

uma grande parcela de escritores que figuraram como expoentes da literatura gótica em seus momentos iniciais foram mulheres: Clara Reeve, Mary Shelley, Ann Radcliffe, Sophia Lee e Regina Maria Roche são apenas alguns exemplos. Essa ‘feminização’ do Gótico literário chamou a atenção da teórica e crítica Ellen Moers, que, em 1976, compreendeu tal participação feminina como uma tradição à parte: o **Gótico feminino**. (FRANÇA; SANTOS, 2016, p. 3, grifo do autor)

Narrativas protagonizadas por mulheres em perigo – como um apelo à simpatia do leitor – evocaram uma heroína solitária, pensativa e oprimida, que foi frequentemente eleita como a figura central do romance, e seus sofrimentos se tornaram o foco das atenções. A atmosfera sombria e o melodrama presentes nas narrativas foram transferidos para os componentes góticos em um cenário urbano e moderno nas décadas que se seguiram. Segundo Lopes,

a jovem mulher que lutava para manter a sua independência enquanto se apaixonava por um homem sombrio e bonito tornou-se um enredo de romances góticos, publicado nas décadas que se seguiram. As mulheres sofriam ainda mais porque eram frequentemente abandonadas, e muitas vezes ameaçadas por um homem poderoso e tirânico: um personagem masculino que detêm o poder, tal como um rei, um senhor da mansão, um pai ou um tutor. (LOPES, 2022, p. 130)

Em se tratando de romance feminino no Brasil, Júlia Valentina da Silveira Lopes de Almeida é apontada como a maior romancista da geração de escritores que sucedeu a Machado de Assis e precedeu o movimento modernista. Destacou-se pela postura à frente de seu tempo, tornando-se ícone num terreno dominado por homens. Sua obra assinala características marcantes com foco nos problemas cotidianos das mulheres. Segundo Coelho (2002), a autora está entre os intelectuais que participaram do planejamento e da criação da Academia Brasileira de Letras, mas, por ser mulher, foi impedida de ocupar sua merecida posição, uma vez que a ABL é uma cópia da Academia Francesa e não aceitava mulheres em seu regimento. Em seus escritos, a autora sempre buscou tratar dos papéis da mulher dona de casa, mãe e esposa, defendendo a emancipação feminina, atuando como militante feminista de seu tempo. Ela foi um fenômeno literário, político, artístico e intelectual, mas foi suprimida da memória brasileira, marcando o silenciamento das mulheres que se destacaram em atividades consideradas masculinas para o seu tempo, tal como a literatura. De acordo com as pesquisas de Júlio França,

[...] identificar uma literatura do medo no Brasil não implica apenas descobrir narrativas e

escritores esquecidos pela crítica hegemônica, mas fundamentalmente, reler, por uma outra perspectiva, a ficção brasileira – inclusive autores e obras já consagradas pela tradição literária. (FRANÇA, 2017, p. 22)

Muitos leitores brasileiros nunca ouviram falar de Júlia Lopes de Almeida, e os elementos presentes em *Ânsia eterna* (1903) foram transpostos pela ilustradora Verônica Berta em uma organização através da história em quadrinhos, propondo não só uma releitura, mas uma homenagem póstuma. Verônica é ilustradora, quadrinista e professora, trabalhou como ilustradora e desenhista de storyboard no mercado publicitário e também como generalista 2D em animação. A HQ *Ânsia eterna* foi publicada em 2018, se destacando como finalista do Prêmio Jabuti e indicada aos prêmios HQMIX e Angelo Agostini.

O medo da morte é a prerrogativa para essa atração à literatura do medo, e a possibilidade dos quadrinhos penetrarem no mundo de assombro do leitor faz o tempo do real e do horror conviverem através da arte em sequência dos códigos imagéticos. As palavras em princípio são metáforas e o leitor recria as imagens através da narrativa pictórica, decodificando essas imagens num convite implícito através de metáforas visuais. Na HQ *Ânsia eterna*, a função narrativa é exercida em grande parte através do desenho e, mesmo que o discurso do narrador se apresente sob a forma verbal, ele é materializado em sua maior parte sob a forma icônica. No texto original publicado pela autora, os contos dissertam sobre questões da maternidade e do feminino: a opressão do patriarcado, e a constante violência física e psicológica sofrida pelas mulheres. França e Santos afirmam que

com efeito, a inserção da perspectiva feminina em obras literárias góticas irá promover uma importante modificação narrativa: o enredo, que antes destacava situações transgressivas cometidas por personagens masculinos, passará então a se concentrar na experiência de uma **protagonista mulher**, e a retratar as injustiças e violências por ela vivenciadas. Consequentemente, os efeitos estéticos de terror e de horror característicos das narrativas góticas têm por fonte a violência física e psicológica cometida contra as personagens femininas. (FRANÇA; SANTOS, 2016, p. 4, grifo do autor)

Ao longo do processo de leitura da HQ, é o leitor quem completa os pontos de indeterminação do texto, podendo se identificar ou não com as personagens, oscilando entre o real e o imaginário. A narrativa não possui uma verdade absoluta, nem a compreensão do leitor é sectária ao texto. Logo, vimos uma cooperação produtiva entre o texto e o leitor. O ambiente que se forma na construção narrativa dos quadrinhos de *Ânsia eterna* corrobora com um quadro de horror e medo, permitindo ao leitor uma identificação sensorial e imaginativa com esse universo.

É notória a habilidade de Júlia Lopes de Almeida em trazer o leitor para dentro de suas narrativas e Verônica Berta traduziu esse discurso para contemporaneidade, abrindo a possibilidade de atualizar a linguagem para os quadrinhos. Traduzir os contos de Almeida não se trata apenas de ilustrar, mas utilizar procedimentos da transcrição na reconfiguração pictórica. A fala subliminar da ilustradora na obra é o que dá vida às sequências narrativas, convertendo palavras em imagens, ampliando a conexão e o sentido do texto literário, transformando-o em outra linguagem

discursiva, com novas possibilidades de fruição estética. A recriação de imagens, com toda a gama de recurso de cor e traçado, sugere novas hipóteses, dúvidas e interpelações, peças fundamentais no processo imaginativo da leitura. E é nesse sentido que a adaptação amplia e multiplica os sentidos sugeridos pelo texto original:

A afinidade do leitor pelos quadrinhos está no uso cêntrico da imagem, uma vez que a HQ amplia a potência do texto literário e o incita a pensar não apenas naquilo que não está desenhado, mas no conteúdo implícito. Os quadros fragmentam tempo e espaço, oferecendo ao leitor uma hipótese que vai além do texto. A leitura e tradução das obras literárias impõe um exercício de fidelidade ao texto original, mas também outorga a liberdade de interpretação, uma vez que propõe ao leitor ficar diante de novas interações discursivas. Este é conduzido por novos caminhos nas estratégias narrativas da ilustradora, através da transcrição ao quadrinho, que permite fazer uma reflexão acerca da caracterização da obra. (LOPES, 2020, p. 32)

Edgar Franco afirma que “[...] a união entre texto, imagem e narrativa visual, formam um conjunto único e uma linguagem sofisticada com possibilidades expressivas ilimitadas” (FRANCO, 2008, p. 25). A HQ como orientadora de investigação explora através da linguagem dos quadrinhos e sua representação imagética, um diálogo que permite uma rica discussão. Will Eisner, referência no mercado de quadrinhos e atuante como desenhista, roteirista, editor, cartunista e empresário, destaca:

A história em quadrinhos é lida com dois importantes dispositivos de comunicação: palavras e imagens. Decerto trata-se de uma separação arbitrária. Mas parece válida, já que no moderno

mundo das comunicações esses dispositivos são tratados separadamente. Na verdade, eles derivam de uma mesma origem, e no emprego habilidoso de palavras e imagens encontra-se o potencial expressivo do veículo. (EISNER, 2010, p. 20)

A palavra *ânsia* – substantivo feminino, manifestação física provocada pela contração do epigástrico – pode definir as expressões possíveis no leitor dessa obra. O título descreve a expectativa, que se torna um desconforto eterno, mas também marca os enredos que assinalam a relação entre o real e o trágico. Outrossim, a narrativa pode ser lida como uma metáfora, na qual a mulher está sempre em busca de condições análogas ao homem, tema largamente difundido pela autora em sua obra.

O horror pode ser usado também para aumentar efeitos emocionais em geral, sendo nomeado de acordo com o tipo de afeto que provoca. O suspense é um elemento narrativo importante para a maioria das histórias de horror, e a tragédia dos contos de *Ânsia eterna* permite inúmeras possibilidades de análise, tanto no âmbito da escrita como no da imagem. Texto e imagem se cruzam, potencializando a atmosfera tão bem representada por Júlia Lopes de Almeida. Verônica Berta captura a presença do inesperado, do elemento surpresa impresso nessas histórias. Do verbo, a linguagem se torna cena e é o movimento entre duas narrativas semelhantes, mas não idênticas. Como afirma Lopes,

Independente do gênero literário, qualquer texto pode ser vertido para os quadrinhos [...] através dessa desvelada a que a narração se transporta, que o percurso é reconfigurado de forma pictórica e se mescla com a palavra numa fusão, numa nova narrativa, onde os elementos gráficos passam

a dominar [...]. A transcrição se apropria do simbólico, não somente por paráfrase, mas em toda a singularidade da obra [...]. (LOPES, 2020, p. 42-43)

O termo transcrição implica em ação criativa – em mutação –, em uma ação transformadora que é recriada para a imagem. É um termo bastante utilizado no campo da tradução e não se trata de um conceito, pois o termo foi articulado por Haroldo de Campos³ (2004) para explorar um processo de tradução, mas embasado em processos criativos. Trata-se muito mais de um conceito utilizado no campo prático do que no campo teórico, e o objetivo da transcrição é a recriação do texto original, explorando mecanismos articulados na língua de partida, reproduzidos analogamente na língua de chegada, no caso da nossa abordagem, dos quadrinhos. Segundo o autor, “não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que é não-linguagem” (2004, p. 32). A tradução criadora – a transcrição – é um impulso na produção dialética, que se origina na diferença a partir de si mesmo e revela a narrativa gótica de forma imagética:

A simetria da palavra composta por ‘trans’ e ‘criação’ vem para sequenciar o fluxo do seu texto, e a narrativa figurativa estabelece conexão análoga àquela inicialmente proposta pelo autor, deslocando o leitor pela sequência narrativa, onde a imagem atua como signo. (LOPES, 2020, p. 43)

O texto é recuperado, traduzido para um novo universo nos quadrinhos. Verônica Berta intervém indiretamente ao transcriar e

3 Haroldo Eurico Browne de Campos foi poeta, tradutor, ensaísta e crítico literário. Dedicou-se à produção de poesia concreta, valorizando a comunicação visual por meio da literatura. Transitou entre diferentes vertentes, mas é no concretismo e no barroco que concentra a maior parte de sua produção.

determinar de que forma assumirá o relato da história através do posicionamento e efígie da narrativa. Os personagens, seus comportamentos e suas características são o objeto narrativo, de caráter metadiscursivo. É nessa grandeza que a narrativa é capaz de provocar, através dos acontecimentos narrados, os sentimentos e emoções peculiares no leitor, essenciais à sensação de pertencimento à narrativa. A literatura existe através das palavras e todo discurso pressupõe a existência do locutor e o do destinatário. O texto se submete à voz e interpretação do leitor, e essa proximidade com o texto é marcada de forma propínqua, uma vez que a narrativa visual aproxima a dimensão temporal, através da sequência linear das imagens e a dimensão espacial, atravessada pela organização espacial dos elementos que compõem os quadrinhos. Tal como definiu Will Eisner, “uma forma artística que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia” (2010, p. 5).

Na transcrição do conto epônimo da obra, visitamos o lugar de não pertencimento feminino. A narrativa parte da seara do protagonista, um escritor que alude o próprio processo da escrita. As semelhanças com o texto original, as referências utilizadas tanto no quadrinho quanto no conto, a paleta de cores com tons terrosos e o recurso das imagens existente em um gênero e não no outro mostram semelhanças, bem como diferenças, mas principalmente, assinalam que uma obra pode ser lida a partir de outra. A tradução torna-se uma criação, no sentido da transcrição, oriunda dos recortes do texto que se moldam formando uma nova estrutura narrativa, uma reinterpretação

com novos signos. Na figura 1, o protagonista conta ao amigo sobre seu episódio amoroso, no qual temos a imagem que marca o cenário onde o protagonista mantém um diálogo num discurso tipicamente masculino.

Figura 1 – O protagonista conta ao amigo sobre seu episódio amoroso



Fonte: BERTA, Verônica. *Ânsia Eterna*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

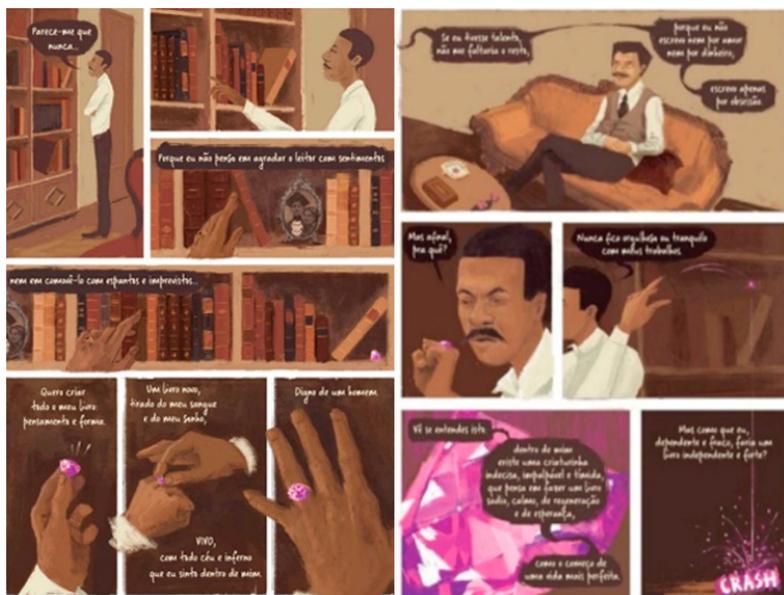
As cores e traçados desse conto tem um caráter rústico e abrem a sequência de narrativas da HQ. A discussão entre dois personagens sobre arte e literatura, dispostas na primeira fala do quadrinho, abordam sobre o livro que está para ser escrito: “E o teu livro? [...] – Por isto: o que eu quero não é escrever meramente; não penso em deliciar o leitor escorrendo-lhe na alma o mel do sentimento, nem em dar-lhe comoções de espanto e de imprevisto” (ALMEIDA, 1938, p. 19). O conto *Ânsia eterna* disserta sobre o livro que o autor apresenta dificuldade em escrever e sobre o fascínio

dele com uma moça que conhece no parque, se encantando com a beleza e com o olhar da jovem:

Quero escrever um livro novo, arrancado do meu sonho, vivo, palpitante, com todos os retalhos de céu e de inferno que sinto dentro de mim; livro rebelde, sem adulações, digno de um homem [...]. Mas como hei de eu, dependente e fraco, fazer tal livro independente e forte? (ALMEIDA, 1938, p. 19)

As cores e traçados dessa história tem um caráter rústico e abrem a sequência das três narrativas da HQ. Durante a conversa entre dois personagens sobre arte e literatura, eles abordam sobre o livro que está para ser escrito e o protagonista aponta para sua dificuldade em criar um novo livro: irretocável, perfeito. Temos nessa narrativa uma discussão sobre como a deformidade da arte reflete nas imperfeições da própria vida. A metáfora está presente na representação do diamante que ele utiliza no dedo e a ideia do casamento vem como uma saída machista para resolver a sua dificuldade de criação literária. Apesar do protagonista admitir sua fraqueza, ele ainda assim busca uma mulher para que possa subjugar e tornar-lhe a escrita mais assertiva. O cenário é tipicamente masculino, com cores sóbrias, e nos remete a uma ideia de antagonismo com o feminino, que na HQ é retratado como cores mais vibrantes, como percebido na figura 2, na qual o protagonista fala sobre seu livro, suas aspirações e inquietações.

Figura 2 – O protagonista fala sobre seu livro, suas aspirações e inquietações



Fonte: BERTA, Verônica. *Ânsia Eterna*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

Em um de seus passeios, o homem encontra com uma moça belíssima. Encantado, ele passa os dias sonhando com o amor dessa jovem, imaginando que sua beleza e caráter fariam dela uma excelente esposa e dona de casa. Percebemos que a mudança de cores mostra a entrada do universo feminino na narrativa, marcando uma diferenciação na paleta. Mesmo que a jovem amada não seja resgatada na imagem, o pensamento dedicado a ela evoca um cenário com cores mais vivas e que representam a figura do feminino. Na figura 3, o protagonista anseia por sua amada, aquela que lhe trará inspiração. As emoções são retratadas quadro a quadro, recriando a lamentação do personagem em busca da mulher que irá lhe propiciar a capacidade de criar novamente, como na obra original:

Entrei um dia com um amigo no Passeio Público [...] sem deixar por isso de olhar para duas crianças, vestidas à inglesa, que brincavam pela ala ensombrada. Em frente a nós, num outro banco de pedra, duas moças conversavam baixinho. [...]. Acreditarás que eu ia todos os dias ao Passeio Público? Percorria-o a encontrava nunca. Que idílios, que lindos devaneios tive ali! Eram verdadeiros sonhos de adolescente, perfumando a vida profanada do homem desiludido e amargo. (ALMEIDA, 1938, p. 23)

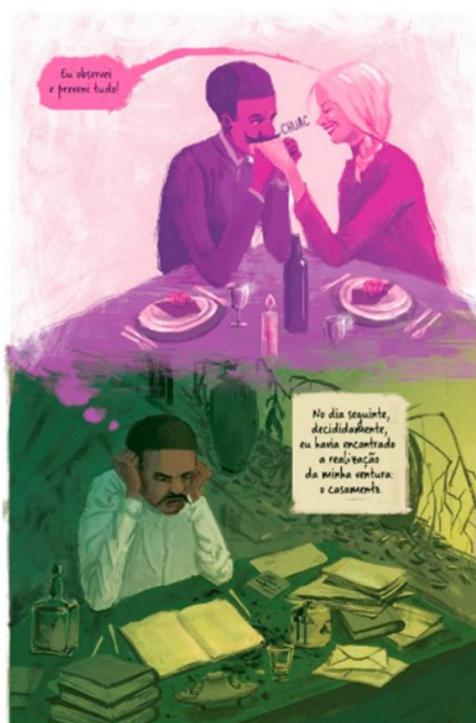
Figura 3 – O protagonista anseia por sua amada, àquela que lhe trará inspiração



Fonte: BERTA, Verônica. *Ânsia Eterna*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

Já na figura 4, o protagonista sonha com o casamento e percebemos claramente a diferença na paleta de cores. O desfecho mostra que ele, fascinado, não percebeu o detalhe: a jovem não o encarava de volta: “Cumprimentei-a timidamente; não me respondeu. Corei, interdito. A mamãe então murmurou com tristeza, indicando-a com um gesto, num tom de desculpa: – É cega!” (ALMEIDA, 1938, p. 23). O universo feminino retratado no conto original é resgatado nas ilustrações de forma enfática, evocando a característica metafórica da narrativa de Julia Lopes de Almeida.

Figura 4 – O protagonista sonha com o casamento, em um universo em cores



Fonte: BERTA, Verônica. *Ânsia Eterna*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

Quando os contos do livro *Ânsia eterna* são transportados para os quadrinhos, personificam uma nova identidade, transformada em uma narrativa diferenciada ao leitor, com foco na descrição sensorial a partir da imagem e não apenas do texto. Em ambas as narrativas de linguagem, seja de Almeida ou de Berta, a condição das mulheres é retratada de forma atemporal. Seus horrores e medos fazem berço na violência física e psicológica cometida contra as personagens femininas. A maternidade indesejada e o medo da opressão masculina aparecem de forma recorrente em “Os porcos”, segunda narrativa da HQ. O foco da descrição imagética é o poder social e da família e o espaço narrativo é construído com detalhes que apavoram, contribuindo para reforçar a aura de angústia e aviltamento em que se encontra a protagonista, marcado fortemente na figura 5, na qual vemos Umbelina – a protagonista, com os porcos.

Umbelina sentava-se horas inteiras na soleira da porta, alisando com um pente vermelho de celuloide o cabelo negro e corredo. Seguia assim, preguiçosamente, com olhar agudo e vagaroso, as linhas do horizonte, fugindo de fixar os porcos, aqueles porcos malditos, que lhe rodeavam a casa desde manhã até a noite. [...] Ai! Iam ver agora quem era a cabocla! Desprezavam-na? Riam-se dela? Deixavam-na à toa, como um cão sem dono? Pois que esperassem! E ruminava o seu plano, receando esquecer alguma minúcia... (ALMEIDA, 1938, p. 41)

Figura 5 – Umbelina com os porcos



Fonte: BERTA, Verônica. *Ânsia Eterna*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

A cabocla Umbelina inicia a narrativa grávida do filho do patrão. Sua prenhez pode ser vista como um ato transgressor, sendo o móbil dos sofrimentos da mulher. Ela é surrada pelo pai, que avisa que, ao nascimento do filho, esse será dado como alimento aos porcos. Almeida explora as nuances da literatura gótica: o terror experimentado pela cabocla, a abominação em imaginar o braço do filho em meio aos porcos e a tragédia de ter sido abandonada pelo amante, e Berta transporta isso para o universo visual.

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. (ALMEIDA, 1938, p. 39)

Mesmo querendo proteger o filho do ataque dos animais, a personagem deseja a morte do neonato, para se vingar do abandono do amante, mas também aspirando uma morte menos cruel para o filho. Assim, a protagonista determina dar à luz ao filho e matá-lo às portas da casa do amante, para vingar-se. Veronica Berta utiliza uma paleta de cores vibrantes, que marca o cenário e as expressões dos personagens. As cores e a sequência dos quadinhos trazem a carga de ansiedade que a cena resgata do conto original. Em uma narrativa trágica, a ilustradora reencena o universo traçado pela autora, no qual a personagem Umbelina vive momentos de pavor. Aqui vemos uma metonímia da figura opressora através dos porcos. Apesar de termos uma cena que em princípio parece singela, ela no final mostra o detalhe: o medo marcado pela cena do bracinho nu da criança morta pelos porcos. Na figura 6, o assombro domina a narrativa.

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 esquecerá por cansaço e enfartamento. (ALMEIDA, 1938, p. 39)

Figura 6 – Sequência de imagens dos porcos, terminando com o bracinho ensanguentado



Fonte: BERTA, Verônica. *Ânsia Eterna*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

O reencontro com o conto original é ilustrado de forma a reinventá-lo, e feito como um arranjo reinterpreativo através das imagens, emergindo uma obra de cunho artístico, que possibilita uma revisitação sensorial. O leitor é interpelado pela adaptação gráfica, com elementos visuais que vão além do universo ficcional primário do conto. As cores vibrantes e as palavras soltas mostram um apelo trágico: “eu te mato” e “pois que esperem”, mostrando

a carga emocional que a personagem passa durante a narrativa. Os porcos são coadjuvantes, num universo de pavor, mostrado na figura 7, na qual cores e imagens fortes se misturam em cenas que mostram o desespero da protagonista. Umbelina, com o ventre pesado, os pés inchados e dormentes, se dirige à casa do amante momentos antes do parto. Nascida a criança, o terror profético do pai se concretiza. A repulsa, a crueldade e o elemento surpresa se esguelham no enredo, revelando sentimentos de mal-estar que marcarão o final da narrativa.

Figura 7 – Cores e imagens fortes se misturam em cenas que mostram o desespero da protagonista



Fonte: BERTA, Verônica. *Ânsia Eterna*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

Uma atmosfera tipicamente gótica propõe uma regeneração através dos sentidos que permite ao leitor ser assombrado pelas imagens da recriação estética de Berta. Lopes afirma que “o leitor é coadjuvante, um coautor, lançando hipóteses, dúvidas e interpelações,

peças fundamentais no processo imaginativo da leitura. A HQ pode, dessa forma, ampliar a potência do texto literário” (LOPES, 2020, p. 47). Na figura 8, a sequência de imagens dos porcos marca o final trágico da narrativa. Parafraseando Almeida, Berta recupera as cores e sensações descritas no texto marcante da autora:

A lua sumia-se, e os primeiros alvares da aurora tingiram de um róseo dourado todo o horizonte. Em cima o azul carregado da noite mudava para um violeta transparente, esbranquiçado e diáfano. Foi no meio daquela doce transformação da luz que Umbelina mal distinguiu um vulto negro, que se aproximava lentamente. [...] Entretanto, antes de morrer, ainda viu, vaga, indistintamente, o vulto negro e roliço da porca, que se afastava com um montão de carne pendurado nos dentes, destacando-se isolada e medonha naquela imensa vastidão cor-de-rosa. (ALMEIDA, 1938, p. 44)

Figura 8 – Sequência de imagens dos porcos, e o final trágico da narrativa

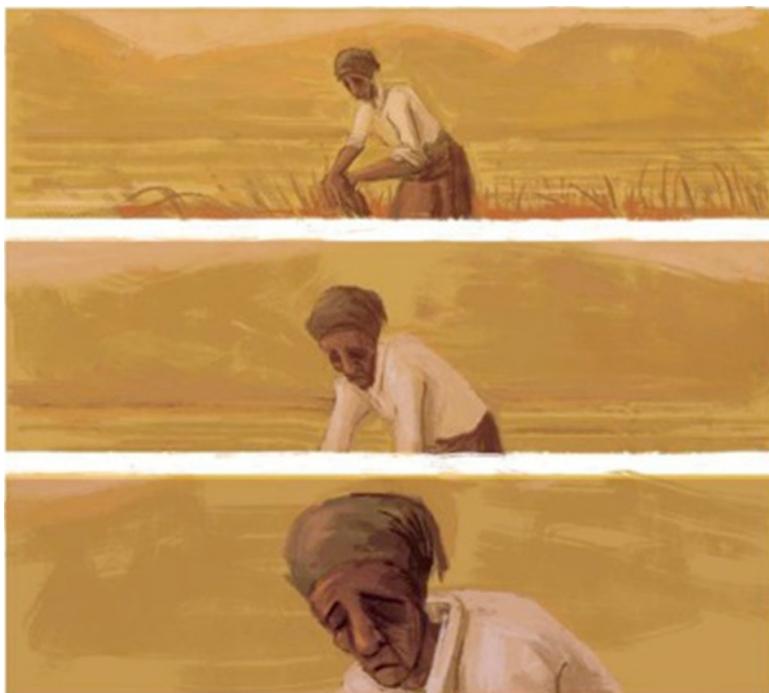


Fonte: BERTA, Verônica. *Ânsia Eterna*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

Na terceira e última narrativa da HQ, “A caolha” conta a relação de uma mãe com o seu filho. No próprio título, já é anunciada a estranheza da protagonista, rompendo com o mito da beleza feminina, marcada pela aparência horripilante da protagonista. A tragédia é protagonista na narrativa, que volta a apresentar tons terrosos e semblantes entristecidos em seus personagens. A protagonista vive solitária com seus afazeres, e o texto é apresentado para que “o leitor se inquiete quando o inexplicável surge, mas o texto não fica à mercê de suas unicidades, pois a narrativa e a modalização da linguagem o conduzirão à decisão final do texto” (LOPES, 2020, p. 53). Na figura 9, temos uma sequência de imagens que mostram o cansaço e sofrimento da protagonista. O elemento trágico sobressai ao texto, montando um cenário de maternidade às avessas.

A caolha era uma mulher magra, alta, macilenta, peito fundo, busto arqueado, braços compridos, delgados, largos nos cotovelos, grossos nos pulsos; mãos grandes, ossudas, estragadas pelo reumatismo e pelo trabalho. [...] Era essa pinta amarela sobre o fundo denegrado da olheira, era essa destilação incessante de pus que a tornava repulsiva aos olhos de toda a gente. (ALMEIDA, 1938, p. 81)

Figura 9 – Sequência de imagens que mostram o cansaço e sofrimento da protagonista



Fonte: BERTA, Verônica. *Ânsia Eterna*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

À medida que filho da protagonista vai crescendo, ele começa a sentir vergonha da aparência da mãe, pois é apontado pelas outras crianças como “o filho da caolha”. O cognome o aborrece e ele atribui os seus fracassos à mãe.

Quando em criança entrou para a escola pública da freguesia, começaram logo os colegas, que o viam ir e vir com a mãe, a chamá-lo – *o filho da caolha*. Aquilo exasperava-o; respondia sempre: – Eu tenho nome! (ALMEIDA, 1938, p. 82)

O menino antes carinhoso, agora torna-se distante e frio. A caolha, resignada, como uma bondosa mãe, é compreensiva

e mesmo com o desprezo do filho, continua se dedicando a ele, como nos mostra a figura 10. O beijo do filho evoca uma gama de sensações, demonstrada numa sequência de quadros sensoriais.

Aquele beijo foi para a infeliz uma inundação de júbilo! Tornava a encontrar o seu querido filho! Pôs-se a cantar toda a tarde, e nessa noite, ao adormecer, dizia consigo: – Sou muito feliz ... o meu filho é um anjo! (ALMEIDA, 1938, p. 84)

Figura 10 – Sequência de emoções



Figura 22 - O leitor se inquieta com o texto, mas não fica à mercê de suas unicidades, pois a narrativa e a modalização da linguagem o conduzirão à leitura final do texto.



Figura 23 - No detalhe, destacando a emoção da imagem anterior.

Fonte: BERTA, Verônica. *Ânsia Eterna*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

Como afirma o quadrinista e escritor norte-americano Will Eisner (2010), nos quadrinhos assistimos a uma inversão entre palavra e imagem, o que significa dizer que os desenhos em uma HQ tomam o lugar ocupado pela palavra, enquanto o texto ou a palavra exerce a função de imagem. O uso das cores e a postura corporal das personagens na adaptação em “A caolha” exemplificam o caráter desmedido das reações das personagens, levando o leitor a compactuar com cada etapa do desenrolar da narrativa e de seu trágico desfecho. Na figura 11, são retratadas cenas do cotidiano da protagonista.

Figura 11 – Cenas do cotidiano da protagonista



Fonte: BERTA, Verônica. *Ânsia Eterna*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

Eisner (2010) afirma que, nos quadrinhos, os gestos e posturas corporais das personagens tomam o espaço conferido às letras, recuperando um aspecto fundamental do surgimento da escrita.

Em “A caolha”, os corpos curvados e cabisbaixos, tanto do filho quanto da mãe, sugerem a tragicidade da narrativa a qual ambas as personagens estão condenadas, como mostra a figura 12. Nessa figura, é a imagem que sugere o sofrimento da personagem enquanto o texto verbal “Clac” é utilizado para ampliar o espaço da narrativa, como o espaço fora de campo adotado pela linguagem pictórica. Sabemos, a partir dele, que uma porta foi aberta ou fechada fora do quadro que o leitor visualiza. Dessa forma, a palavra assume o lugar comumente conferido à imagem e vice-versa.

Figura 12 – A tragicidade dos corpos curvados da protagonista e do filho



Fonte: BERTA, Verônica. *Ânsia Eterna*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

Quando o filho conhece uma mulher e seus encantos, a moça com vergonha da futura sogra exige sua separação da mãe. Numa conversa de despedida, a caolha se revolta contra a postura de desdém e mostra sua autoridade dentro do lar que sustentou com tanta dedicação e zelo.

A caolha levantou-se, e, fixando o filho com uma expressão terrível, respondeu com doloroso desdém: – Embusteiro! O que você tem é vergonha de ser meu filho! Saia! Que eu também já sinto vergonha de ser mãe de semelhante ingrato! O rapaz saiu cabisbaixo, humilde, surpreso da atitude que assumira a mãe, até então sempre paciente e cordata; ia com medo, maquinalmente, obedecendo à ordem que tão feroz e imperativamente lhe dera a caolha. (ALMEIDA, 1938, p. 85)

Outra sequência da adaptação de Verônica Berta que pode ser destacada é a figura 13, que apresenta a diminuição da personagem da mãe após um ataque de fúria em relação ao filho. Depois de chamá-lo de “mentiroso”, a ampliação das expressões faciais da mãe e os traços gráficos indicam o movimento de seu corpo que expulsa o filho após uma grande decepção por parte da mãe. O corpo da personagem cai de joelhos e se encolhe, sugerindo o sofrimento que toma a personagem após o conflito com o filho. Expressões e sentimentos são revelados nessa ilustração por uma paleta forte e diferenciada das demais páginas. A página é a única da adaptação que adota a cor vermelha e as fontes brancas são usadas em caixa alta, apenas para a palavra “mentiroso”, expressando o grito que a mãe não conseguia conter. A queda do corpo da mãe ao final da sequência retoma o branco da página, sugerindo novamente o movimento da personagem que não pode ser calada. Por sua vez, todo o diálogo que

condensa o momento da briga foi grafado em fonte preta: “O que você tem é vergonha de ser meu filho!”, “Saia!”, “Ingrato” e “Blam”. O silêncio da mãe na última sequência de ilustrações também sugere uma ampliação no sofrimento da personagem, que chega “miúda” ao final da página como um caractere encolhido na história. Na página seguinte, Verônica Berta adota o preto e branco, que permanece até o desfecho da narrativa. O elemento trágico sobressai ao texto, montando um cenário que faz repensar na maternidade às avessas.

Figura 13 – Expressões e sentimentos revelados por uma paleta forte e diferenciada das demais páginas



Fonte: BERTA, Verônica. *Ânsia Eterna*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

Podemos identificar, nos três contos escolhidos por Verônica Berta para compor a HQ *Ânsia eterna*, uma demonstração dos papéis que as mulheres ocupavam na sociedade da época. A ilustradora conseguiu reproduzir essa sensação de opressão e questionamento, transmitindo essa atmosfera através da potência das imagens e das expressões dos personagens. Ela realoca os trechos dos contos numa fusão de imagens, que recriam uma nova narrativa e os elementos gráficos passam a dominar. De forma análoga ao texto, ela recompõe o ambiente, dando vida à cena através da imagem. Como dito por Guerine, “se ao tradutor cabe compor um poema análogo ao original em outra linguagem e com signos diferentes, isso é factível com a transposição da linguagem literária para a HQ” (2013, p. 16). Utilizando as imagens como objeto de estudo, Mirzoeff alega que

o pictórico caracteriza o mundo contemporâneo e não apenas uma história das imagens, mas o visual é um lugar sempre desafiante de interação social e definição em termos de classe, gênero, identidade sexual e racial. (MIRZOEFF, 2003, p. 20)

Conferenciando com o universo do leitor, tanto a autora quanto a ilustradora apelam à liberdade do leitor para que este colabore na produção da obra, preenchendo as lacunas, num ato de construção participativa dos sentidos, fazendo conexões com a história, se inquietando com o texto, mas sem ficar à mercê de suas unicidades, pois a narrativa e a modalização da linguagem o conduzirão à leitura final. A maior parte da leitura de *Ânsia eterna*, seja no original ou na adaptação para os quadrinhos, é angustiante e a forma como terminam as histórias é impactante, gerando

angústia e desconforto contínuo, crucial na narrativa gótica. Podemos recuperar o conceito de Campos (2015, p. 55), chamando a HQ de “transposição criativa”, pois essas duas linguagens eternizaram as narrativas através sentimentos que tanto Almeida quanto Berta procuraram transmitir. Essas duas mulheres-artistas nos fazem pensar nas possibilidades de existência, nas ocupações de espaço-tempo, e na discussão de Didi-Huberman:

Primeiro, desapareceram mesmo os vaga-lumes? Desapareceram todos? Emitem ainda – mas de onde? – Seus maravilhosos sinais intermitentes? Procuram-se ainda em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo, apesar do todo da máquina, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes? (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 3)

“Os vaga-lumes sobrevivem apesar de tudo”, diz o autor. Assim como as protagonistas do romance gótico, as mulheres contemporâneas que tem seus filhos mortos ou são suprimidas das estatísticas, apagadas dos noticiários, vão criando formas de sustentar sua existência, que muito lhes é negada, mas elas sobrevivem. E são elas que vão fazer da arte, as formas da sobrevivência de imagens mortas, disponíveis para “assombrar” – em sua atemporalidade o simbolismo gótico – seus conflitos que, apesar de enterrados, parecem nunca encontrar repouso. Sobrevivem na narrativa memorial de Júlia Lopes de Almeida, perpetuadas nas ilustrações de Verônica Berta – uma sobrevivência de gênero, vida e morte.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Julia Lopes de. *Maternidade*. Rio de Janeiro: Editora Olivia Herdy de Cabral Peixoto, 1925.

ALMEIDA, Julia Lopes de. *Ânsia eterna*. Rio de Janeiro: Editora S.A. A Noite, 1938.

- BERTA, Verônica. *Ânsia eterna / Verônica Berta*. Baseados nos contos de Júlia Lopes de Almeida. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.
- CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como Criação e como Crítica. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- DIDI-HUBERMANN. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG. 2011.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 4.ed., 2010.
- FRANÇA, J.; SANTOS, A. P. A. A representação da heroína gótica em “Os Porcos”, de Júlia Lopes de Almeida. *Trem de Letras*, v. 1, n. 3, 2016.
- FRANÇA, Julio. (Org.). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- FRANCO, E. S. *HQtrônicas: do suporte papel à rede Internet*. 2.ed. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2008.
- FREUD, Sigmund. O interesse científico da psicanálise. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Tradução de J. Salomão. Imago, v. 13, Rio de Janeiro, 1996v.
- FREUD, Sigmund. Inibições, sintomas e ansiedade. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução de J. Salomão. Imago, v. 20, Rio de Janeiro, 1996.
- GUERINI, Andreia; BARBOSA, Tereza (Orgs.). *Pescando imagens com rede textual – HQ como Tradução*. São Paulo: Peirópolis, 2013.
- LOPES, Alessandra H.V.S. Um transcrição do conto fantástico para os quadrinhos. In: GONTIJO, Carlos Rosa; RABELLO, Rosana Baú (Orgs.). *Aproximar-se das literaturas de Língua Portuguesa: traçando leituras*. São Paulo: Editora Na Raiz, 2020. [E-book].
- LOPES, Alessandra H.V.S. [sob pseudônimo de Mhorgana Alessandra]. *O Gótico na Era Vitoriana*. Revista Ledos Medos, n. 8. São Paulo: Publicação Independente, 2022.

MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Tradução de Paula Garcia Segura. Barcelona: Editorial Paidós, 2003.

VASCONCELOS, S. G. Romance gótico: persistência do romanesco. *In: Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

09

A OPRESSÃO SENTIDA NOS CORPOS FEMININOS PELO VIÉS DE UMA LITERATURA GÓTICA BRASILEIRA

Mariana Oliveira Brito

Recebido em 09 out 2022. **Mariana Oliveira Brito**

Aprovado em 18 fev 2023. Graduada em Letras - Português/Literaturas pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Mestranda em Literatura Brasileira/Teoria da Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Mestranda em Estudos de Literatura (UFF) com bolsa Capes. Graduada em Letras (UFF). É integrante do grupo de pesquisa “Literatura de autoria feminina na Belle Époque brasileira: memória, esquecimento e repertório de exclusão”, coordenado pela professora Dra. Anna Faedrich.

Participa ativamente do curso Literatura de autoria feminina da Belle époque brasileira: memória, esquecimento e repertório de exclusão, coordenado pela professora Dra. Anna Faedrich Martins Lopez na Universidade Federal Fluminense.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8781639904589485>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7665-3284>.

E-mail: mariana_1998@outlook.com.

Resumo: Este estudo visa demonstrar, a partir da análise comparativa dos contos “As Rosas” (Ânsia eterna, 1903) da escritora Júlia Lopes de Almeida, e do conto “Venha ver o pôr do sol”, da escritora Lygia Fagundes Telles, a literatura do medo aliada ao universo feminino dentro de uma perspectiva crítica

por parte das escritoras, a fim de demonstrar suas críticas às violências às quais as mulheres foram submetidas por figuras masculinas patriarcais. Dito isso, a investigação terá como base os estudos sobre a literatura gótica a partir de Maurício Menon (2007); as observações da socióloga britânica Sylvia Theresa Walby (1990), que compreende o patriarcado como um modelo passível de transformações, assumindo diferentes graus ou formas; o livro *História das mulheres no Brasil* (2004), de Maria Del Priore; e as ideias de Gerda Lerner (2019). Dessa forma, pretendemos demonstrar, por meio da análise das personagens dos contos, como os homens constroem a ideia de feminilidade (encontros e desencontros) e o peso dessa construção sobre os corpos femininos diante das demandas da sociedade. Além disso, propõe-se apresentar uma proposta de ensino a partir do estudo dos contos para a sala de aula da educação básica.

Palavras chave: Julia Lopes de Almeida. Lygia Fagundes Telles. Mulheres. Literatura Gótica. Patriarcal. Feminilidade. Ensino.

Abstract: This study aims to demonstrate, from the comparative analysis of the short stories “As Rosas” (*Ânsia eterna*, 1903), by the writer Júlia Lopes de Almeida, and the short story “Venha ver o pôr do sol”, by the writer Lygia Fagundes Telles, the literature of fear allied to the feminine universe within a critical perspective of the parts of the writers, violence to which they demonstrate how women were changed by public figures. From this, the investigation will be based on studies on Gothic literature from Maurício Menon (2007); as observations of the British sociologist Sylvia Theresa Walby (1990), who understands the patriarchal as a model subject to transformations, different variants or forms; the book *History of Women in Brazil* (2004), by Maria Del Priore; and the ideas of Gerda Lerner (2019). With this, we

intend to demonstrate, through the analysis of the characters of the short stories, how men build an idea of femininity (meetings and disagreements) and the weight construction on female bodies in the face of society's demands. In addition, teaching-education presents a proposal from the study of tales to a basic education classroom.

Keywords: Julia Lopes de Almeida. Lygia Fagundes Telles. Women. Gothic Literature. Patriarchal. Femininity. Teaching.

Em meados do século XIX, até o início do século XX, a sociedade brasileira era baseada em um modelo patriarcal que mantinha todo o poder nas mãos dos homens. As mulheres eram vistas como inativas e tinham, como papel principal, a subordinação tanto privada quanto pública diante desse regime. Sylvia Theresa Walby, socióloga britânica, compreende o patriarcado como um modelo que pode sofrer transformações, assumindo diferentes graus ou formas. Em virtude disso, ela distingue duas formas de patriarcado — o público e o privado:

No patriarcado privado, por um lado, o homem, como pai ou marido, encontra-se na posição de opressor e de beneficiário da subordinação das mulheres [...] No patriarcado público, por outro lado, as mulheres têm acesso às esferas pública e privada, ou seja, sua participação política não é impedida formalmente [...] entretanto, a subordinação das mulheres persiste em ambas as esferas [...]. (WALBY, 2015, p. 21-22)

Walby divide o patriarcado em duas esferas: privado e público. Desse modo, podemos utilizar o seu conceito para mapear o patriarcalismo presente no Brasil e suas imposições no que tange

ao gênero feminino durante o século XIX, em que, na esfera privada, ocorreu uma intensificação da ideologia doméstica. No início do século XX, quando as mulheres começaram a lutar para ampliar seus papéis na sociedade, o patriarcalismo e sua disciplina rígida excluíram-nas da cena social de várias maneiras.

Segundo Mary Del Priore (2004), historiadora brasileira, durante o século XIX, a sociedade brasileira, em nível político, sofreu uma série de modificações. Nessa nova etapa, aconteceu o nascimento de uma nova mulher. Presenciamos, ainda nesse período, o nascimento de uma nova mulher nas relações da chamada família burguesa, agora marcada pela valorização da intimidade e da maternidade. Um sólido ambiente familiar, o lar acolhedor, filhos educados e a esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo representavam o ideal de retidão e probidade, um tesouro social imprescindível (DEL PRIORE, 2004, p. 223).

Essa afirmação faz refletir acerca do conceito de feminilidade que, de acordo com Maria Rita Kehl, aparece: “[...] como um conjunto de atributos próprios a todas as mulheres, em função das particularidades dos seus corpos e de sua capacidade procriadora” (KEHL, 2016, p. 42). Com isso, além de viverem sob a custódia e a ordem desse sistema, muitas mulheres sofriam, já que, muitas vezes, eram obrigadas a ouvir, de seu próprio pai, que haveriam de ter um menino como filho, pois, nesse contexto patriarcalista, era o filho quem levaria o nome e os bens do próprio pai, uma vez que às mulheres só caberia o papel de procriar e cuidar do lar.

Em seu livro *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens* (2019), a escritora Gerda Lerner

traz muitos questionamentos. Dentre eles, encontram-se ideias importantes sobre a dominação das mulheres por parte dos homens, que, segundo ela, foi a primeira forma de subjugação de um grupo de seres humanos por outro. Com isso, torna-se necessária a compreensão do termo patriarcado não como o poder do pai sobre a família, mas como o poder dos homens sobre as mulheres. Esse poder ditava tudo o que deveria ser feito e produzido com e sobre os corpos femininos.

Infelizmente, a vontade e o consentimento da mulher não eram relevantes, o que se faz presente ainda hoje. Júlia Lopes de Almeida, nascida no dia 24 de setembro de 1862, no Rio de Janeiro, filha de Antônia (musicista e pedagoga) e de Valentim (educador e médico), começou a escrever às escondidas, por temer a reação dos familiares, já que, naquela sociedade, “uma mulher honesta não poderia ser conhecida” (BILAC apud FAEDRICH, 2018, p. 166). Por isso, não cabia à mulher o papel de escritora: “[...] eu em moça fazia versos. Ah! Não imagina com que encanto. Era como um prazer proibido! Sentia ao mesmo tempo a delícia de os compor e o medo de que acabassem por descobri-los...” (RIO, 1904, p. 28). Ao saber que a filha gostava de escrever, o pai a incentivou na tarefa de redigir um texto crítico sobre o espetáculo de Gemma Cuniberti. Foi a primeira crônica publicada de Júlia Lopes de Almeida, na Gazeta de Campinas.

A escritora da Belle Époque traz, em algumas de suas obras, a denúncia quanto às imposições ao gênero feminino e as consequências ante a fuga do ideal de mulher do século XIX, enfatizando, assim, o posicionamento de Lúcia Miguel Pereira quanto à sua obra: “Os contos de Ânasia Eterna parecem,

todavia, sua melhor obra, aquela em que, sem nada a perder a sua singeleza, ela aproveitou com mais arte os seus recursos de escritora e deixou mais patente a sua sensibilidade” (PEREIRA, 1988, p. 261). É como se, nessa obra, a autora tivesse a liberdade de tratar de assuntos incommumente tratados à época, utilizando, em seus enredos, o inesperado, as diferentes realidades quanto à figura da mulher e a tragédia que paira sobre cada uma.

A escritora Lygia Fagundes Telles nasceu em 19 de abril de 1923, em São Paulo. Ela atuou em vários gêneros literários, mas teve um destaque fundamental no romance e no conto. Pensando na construção de suas obras, devemos levar em consideração alguns aspectos, como: a relação que é estabelecida com a realidade, tendo em vista que essa realidade parte do ponto de vista de uma mulher escritora num país com subdesenvolvimento, cheio de injustiças e preconceitos; e são esses elementos que vão compor o olhar dessa escritora. Além disso, parte de suas obras serão permeadas pela fantasia e pelo imaginário. Nota-se também a presença de narrativas que começam e terminam com um desfecho em aberto, sempre fazendo o leitor refletir.

Além disso, Telles apresenta-nos, em muitas de suas personagens, a realidade vivenciada por uma coletividade de mulheres. Em seus textos, não só nos é apresentada a história do mundo ocidental como também a repercussão das transformações dessa sociedade sobre a posição social feminina, ou seja, a existência de uma história da mulher.

MARCAS DO GÓTICO FEMININO NOS CONTOS DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA E LYGIA FAGUNDES TELLES: UMA APROXIMAÇÃO POSSÍVEL

Edgar Allan Poe diz o seguinte a respeito do gênero literário conto: “No conto breve, [...] o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está sob controle do escritor” (POE apud KIEFER, 2011, p. 32). Os contos de Almeida e de Telles vão ao encontro dessa afirmação do contista, por serem breves e bem-postos. Elas vão construir, em suas coletâneas, diferentes enredos temáticos relacionados à posição da mulher e à imposição às quais elas eram expostas.

Os contos “As Rosas”, de Almeida, e “Venha ver o pôr do Sol”, de Telles, trazem personagens femininas dissonantes com a sociedade em que vivem e que tiveram um desfecho trágico por causa de figuras masculinas. Maurício Menon (2007), ao fazer a análise das personagens arquetípicas da literatura gótica, afirma que a perseguição da protagonista é, geralmente, o ponto de maior suspensão do texto, o clímax narrativo, em que o bem e o mal se confrontam.

Apesar de terem sido escritas em épocas diferentes, podemos perceber, em ambas as narrativas, de autoria feminina, a violência sobre esses corpos que, por tanto tempo, foram silenciados. Ao fazer a leitura desses textos, a aflição toma conta do leitor, pois são recheados de suspense até o momento final da narrativa, o que os faz se aproximarem do que Ellen Moers (1976) intitulou de “gótico feminino”.

Segundo Santos, “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” (SANTOS, 2017, p. 36). Além disso, Santos vai elencar seis características que marcam esses textos: a adoção de uma perspectiva feminina; uma protagonista mulher; um ambiente doméstico como principal espaço narrativo; o homem como elemento transgressor; um enredo que revela segredos do passado e uma trama que destaca a violência e a opressão da qual as mulheres são vítimas. Com isso, a partir da análise desses dois contos, veremos como essas narrativas se aproximam da tradição literária gótica feminina como um instrumento de crítica e de denúncia das violências que as mulheres sofriam.

No conto “As Rosas”, de Júlia Lopes de Almeida, temos um narrador, que tudo indica que é uma mulher, que descreve seu jardineiro como: “[...] um homem de feio aspecto, todo coberto de pelos eriçados, vermelhaço de pele e de olhar desconfiado e sombrio” (ALMEIDA, 2019, p. 193). Muitos diziam para a mulher, dona da casa, que ela deveria dispensar o jardineiro, porque um dia ele iria lhe trazer problemas:

Mas, como ele era calado, metido consigo, e porque, principalmente, tratava muito bem as minhas flores, eu levantava os ombros: — Não era tanto assim! O pobre homem! Aqueles modos de animal bravo, não os tinha decerto por culpa sua! (ALMEIDA, 2019, p. 193)

De quem seria a culpa então? Em determinado momento, a dona das flores se surpreendeu com tantos botões e solicitou ao jardineiro que seria ela própria quem colheria todas as rosas, e o jardineiro aceitou com obediência. No entanto, na manhã

seguinte: “Olhei a roda e só vi folhas, folhas e mais folhas verdes! Nem uma flor!” (ALMEIDA, 2019, p. 194). E ela continua: “Gritei pelo jardineiro, e ele veio, como por encanto num momento, mas com tal jeito e tão desmudadas feições, que tive medo” (ALMEIDA, 2019, p. 194).

Assim, a mulher perguntou pelas rosas, e ele disse que estavam lá. Sabendo disso, ela o acompanhou para o quarto dele: “O quarto do jardineiro era ao fundo, entre a horta e o jardim, ao pé de dois limoeiros da Pérsia, de gostoso cheiro” (ALMEIDA, 2019, p. 194). No entanto, a mulher hesitou em entrar no quarto, e o jardineiro pediu que ela olhasse de onde ela estava: “No meio do quarto, sob uma avalanche de rosas perfumadíssimas, entrevi o corpo de uma mulher” (ALMEIDA, 2019, p. 195).

O jardineiro, então, afirma que aquela mulher era filha dele, a quem ele havia matado, cego de raiva, pois sua filha:

[...] veio bater ao portão, muito chorosa... porque o amante lhe batera... Ouviu bem, senhora?! Quis fazê-la jurar que desprezaria agora esse bandido, para viver só no meu carinho!... Eu havia de tratá-la com todo o mimo, como se fora uma criancinha... Fiz-lhe mil promessas, de joelhos, com lágrimas... Sabe o que me respondeu a tudo?! Que amava ainda outro! Cego de raiva, matei-a; ah! e não me arrependo... Antes morta por um pai honrado do que batida por um cão qualquer... (ALMEIDA, 2019, p. 195)

A partir disso, é possível notar, mais uma vez, o peso da honra perdida de um pai, que, movido pela raiva, matou a sua própria filha, visto que sua virtude fora perdida. Além disso, há também um caso de posse neste conto por parte desse pai. Tal relação de

posse aconteceu porque um “homem qualquer” (que, nesse caso, seria o amante da filha, por quem ela abandonou o lar paterno) não tinha o direito de bater em sua filha, porém ele, sendo o seu pai, tinha o direito de matá-la devido à sua desonra: “Depois de morta... achei-a linda, linda!...” (ALMEIDA, 2019, p. 195).

Com isso, há uma premissa inquestionável em mais um conto: depois que a virtude da moça fora perdida, não havia a possibilidade de voltar e ter uma vida normal, já que poucos eram os homens que aceitariam se casar com mulheres que haviam perdido suas purezas e que a tranquilidade era encontrada apenas na morte final. Assim como a filha do jardineiro tem esse destino trágico, outras personagens de Julia Lopes de Almeida também o tem como frutos de uma violência por parte de figuras patriarcais. O desfecho comum nos faz refletir os motivos pelos quais Almeida leva as protagonistas a esse tipo de fim trágico.

A escritora Júlia Lopes de Almeida não se utiliza de um final no intuito de ser moralizador, mas com o objetivo de criticar o padrão que aquela mulher está sendo obrigada a seguir. As mulheres, que saíam do espaço do lar, eram consideradas infratoras e deveriam suportar o peso da crítica e dos julgamentos, porque, em vez de vítimas eram consideradas culpadas. Nesses contos, pode-se perceber esse olhar de Almeida para essas situações pelas quais as mulheres passavam na época. Ela se utiliza desses finais justamente para poder passar uma informação sobre os moldes que a mulher deveria seguir, e por meio dessa estratégia, ela passa por uma crítica fundamentada nos valores patriarcais. Além disso, a escritora partilhava da ideia de novos horizontes para essa mulher, de novas chances, fora dos moldes patriarcais,

nos quais, a partir da educação e do trabalho, a mulher poderia contribuir ativamente para o crescimento da nação.

Já no conto “Venha ver o pôr do sol”, de Lygia Fagundes Telles, notamos a presença de dois personagens: Ricardo e Raquel. O título do conto nos remete ao convite feito pelo rapaz, ex-namorado, à moça, de ir até o cemitério. A narrativa é repleta de simbolismo, tendo em vista que o pôr do sol remete-nos ao fim do dia e, por analogia, ao fim da vida, lembrando-nos da morte, marcada pela escuridão assim como a noite.

Ao longo da leitura do conto, podemos perceber os indícios de uma morte iminente espalhados por toda a superfície textual. Eles aparecem de forma encoberta, apenas como manifestação do estilo gótico, indicado já pelo espaço em que se desenvolve a intriga.

Por diversas vezes, ele a chama de “meu anjo”, o que podemos relacionar ao “anjinho de cabeça decepada” que surge na alameda do cemitério e, também, à concepção que temos dessa criatura divina, que habita uma outra dimensão. Temos, ainda, o momento em que a própria jovem parece sentir o aviso da morte: “Um pássaro rompeu o cipreste e soltou um grito. Ela estremeceu. — Esfriou, não? Vamos embora” (TELLES, 1981, p. 208).

Ao longo das conversas entre eles, pode-se perceber o inconformismo de Ricardo quanto ao novo relacionamento de Raquel:

— Você prometeu dar um fim de tarde a este seu escravo. — É, mas fiz mal. Pode ser muito engraçado, mas não quero me arriscar mais. — Ele é tão rico assim? — Riquíssimo. Vai me levar agora numa viagem fabulosa até o Oriente. Já ouviu falar no Oriente? Vamos até o Oriente, meu caro... Ele apanhou um pedregulho e fechou-o na mão. A

pequenina rede de rugas voltou a se estender em redor dos seus olhos. A fisionomia, tão aberta e lisa, repentinamente ficou envelhecida. Mas logo o sorriso reapareceu e as rugazinhas sumiram. — Eu também te levei um dia para passear de barco, lembra? (TELLES, 1981, p. 206)

Com efeito, a passagem acima não só revela a perturbação do rapaz diante do poder aquisitivo de seu adversário, mas também aponta para a sua insatisfação quanto às novas circunstâncias, que incluem não ser mais ele quem possui o controle da vida de Raquel, colocando-se, até mesmo, na posição de ser dominado.

De fato, o texto nos mostra que, apesar de o rapaz disfarçar a sua perturbação, certas afirmações de Raquel, espalhadas ao longo do diálogo, revelam que ele não detinha mais uma posição de domínio sobre a vida dela, fazendo-o mudar totalmente de semblante e adotar uma aparência envelhecida, fechada, conforme a descrição do narrador nos indica em várias partes da narrativa.

Além disso, ressaltamos o comportamento autônomo da personagem ao resolver escolher um novo parceiro que corresponda às suas necessidades, aquele que considera a melhor opção para a sua vida, fazendo, portanto, valer suas vontades, e o mesmo acontece com o jardineiro e sua filha. Entretanto, no caso de Ricardo, essa falta se refere aos sentimentos de abandono e rejeição provocados pela perda de sua amada. Assim, sua carência faz com que ele se volte para o exercício da dominação sobre Raquel, que resulta na morte dela de forma fria e calculista ao chegar à catacumba dos familiares de Ricardo:

Ele esperou que ela chegasse quase a tocar o trinco da portinhola de ferro. Então deu uma volta

à chave, arrancou-a da fechadura e saltou para trás. – Ricardo, abre isto imediatamente! Vamos, imediatamente! – ordenou, torcendo o trinco. – Detesto esse tipo de brincadeira, você sabe disso. Seu idiota! É no que dá seguir a cabeça de um idiota desses. Brincadeira mais estúpida! – Uma réstia de sol vai entrar pela frincha da porta, tem uma frincha na porta. Depois, vai se afastando devagarinho, bem devagarinho. Você terá o pôr do sol mais belo do mundo. Ele já não sorria. Estava sério, os olhos diminuídos. Em redor deles, reapareceram as rugazinhas abertas em leque. – Boa noite, Raquel. (TELLES, 1981)

DESENVOLVIMENTO DO PLANO DE AULA: COMO ABORDAR OS CONTOS NA SALA DE AULA DA EDUCAÇÃO BÁSICA?

Com as obras já escolhidas, as atividades terão como tema central a discussão sobre o papel da mulher/violência contra a mulher a partir da leitura e da interpretação textual de ambos os contos. O objetivo geral com a produção das atividades é desenvolver a leitura e a compreensão de textos, a partir da análise de alguns exemplares do gênero “conto”, relacionando o texto ao seu contexto de produção. Além disso, ao propor uma atividade com esses contos, o professor precisa levar seus alunos a refletirem sobre a condição da mulher em nossa sociedade, a partir da leitura e da produção textual; identificar a analogia entre os temas e permitir que eles reconheçam essa funcionalidade no processo de leitura e interpretação textual, além, é claro de destacar as influências entre as obras.

Para tornar a aula mais dinâmica, os professores podem fazer uso de diferentes ferramentas a fim de tornar o processo de leitura

dos alunos mais dinâmico. O aplicativo Wordwall¹, por exemplo, emula jogos didáticos com suportes conhecidos, tais como: roletas, caça palavras, portas giratórias de programas de auditório etc. A segunda ferramenta que pode ser utilizada é o aplicativo chamado Jamboard², que possibilita a criação de um mural virtual no qual os alunos podem interagir ao acessar o *link* disponibilizado pela professora regente da turma.

Dessa maneira, pode ser que o engajamento dos alunos, ao utilizar esses elementos que fogem de um modelo de transmissor de conteúdo e receptor, melhore, colocando-os em uma posição mais ativa em meio a debates, conversas e questionamentos.

SOBRE A APLICAÇÃO EM SALA DE AULA

Ao propor esse estudo sobre os contos, torna-se necessário que ocorram dois momentos com os alunos:

[...] um momento de compreensão literal do sentido fora de contexto (sentido de língua); um momento de compreensão específica do sentido que é obtida ao final de uma atividade interpretativa a partir do contexto e da situação (sentido de discurso). (CHARAUDEAU, 2021, p. 5)

Primeiramente, propõe-se que seja feita uma leitura propriamente dita do sentido fora do contexto e, após esse processo, é importante que o professor apresente uma breve apresentação sobre as escritoras. É importante salientar que, durante esse momento, ainda não foram trabalhadas as possíveis intenções das escritoras ao escreverem seus contos.

1 Plataforma projetada para a criação de atividades personalizadas, em modelo gamificado.

2 Quadro virtual interativo desenvolvido pelo Google.

Com isso, é de suma importância que o plano de aula seja estruturado da seguinte forma: as aulas devem ser enumeradas, com o intuito de facilitar a organização; e, a cada uma dessas etapas, devem ser retomados conceitos lecionados na aula anterior, a fim de auxiliar os estudantes a fixar o conteúdo.

Na Aula 1, o professor ou professora deve fazer a apresentação do conto “Venha ver o pôr do sol”, a partir de uma leitura dramatizada realizada, até um momento de ápice do conto, com o intuito de instigar a curiosidade dos alunos. Após a leitura, tem-se como sugestão pedir que os alunos façam um levantamento de hipóteses acerca do que iria acontecer daquele ponto em diante no texto. Com isso, deve ser proposto que eles tragam, na aula seguinte, suas leituras e impressões sobre o desfecho do conto.

Posteriormente, como primeira etapa, tem-se como sugestão fazer uma breve exposição com o uso de *slides* sobre a escritora Lygia Fagundes Telles, comentando sobre sua vida e sobre sua carreira no meio literário. Na segunda parte da aula, haverá uma conversa sobre o desfecho do conto entre os alunos e os docentes, a respeito de suas expectativas sobre o final, verificando se elas haviam sido atendidas.

Após atividades variadas sobre o conto da Lygia, propõe-se que seja feita uma roda de leitura do conto “As Rosas”, de Júlia Lopes de Almeida, e uma análise oral sobre alguns pontos em comum com o conto lido anteriormente, com o intuito de que, em algum momento, os alunos pudessem abordar a questão do feminicídio. Nessa atividade, podem ser utilizadas as seguintes perguntas: Como a mulher é retratada no conto da Lygia? E no conto da Júlia?;

Quem conta a história?; Vocês conseguem perceber, nos dois contos, como é descrito o cenário, o tempo e os personagens?; Os contos lidos se aproximam ou se distanciam? Que pontos os aproximam? Que pontos os distanciam?; Qual é a relação entre o título dos contos e as temáticas dos contos?; Que tipo de narrador é utilizado nos contos?; Como podemos comprovar essa afirmação a partir de elementos textuais presentes nos contos?; Que sensações foram despertadas em vocês no momento da leitura dos contos?; Em que época os contos provavelmente foram escritos?; Se vocês pudessem conversar com algum personagem, o que vocês poderiam dizer a ele? Todas essas perguntas podem ser contextualizadas oralmente durante a aula, e os alunos podem ter como auxílio a consulta dos contos.

Após esse processo, é importante apresentar para os alunos quem é a escritora Júlia Lopes de Almeida e o contexto social no qual ela estava inserida, abordando temas como sua importância ao ser cofundadora da Academia Brasileira de Letras e o veto que recebeu da mesma instituição. Além disso, os estudantes também podem ser levados a refletirem sobre a narrativa, verificando a interferência do contexto social e as estratégias utilizadas pela autora em seu texto.

Além disso, é extremamente necessário que seja feita uma abordagem do gênero, com o intuito de explicitar aos estudantes do segundo segmento do Ensino Fundamental quais eram as partes de um conto (introdução, desenvolvimento, ápice e desfecho), para que não se confundam ao realizarem a atividade final.

Como proposta de atividade final, os alunos terão a oportunidade de mudar os rumos da história lida. O educador/a

educadora pode fomentar uma proposta de escrita inventiva para que os alunos possam escrever um novo desfecho para os contos lidos e, por conta disso, torna-se necessário realizar a apresentação descrita no parágrafo anterior, evitando, dessa forma, que aqueles que façam a atividade possam cometer algum equívoco e escrevam além do desfecho, como, por exemplo, alterar o ápice (clímax) da história.

Por fim, é importante que o professor realize um debate sobre os finais escritos pelos alunos, sendo os textos lidos pelos próprios criadores ou professores, caso os estudantes não se sintam confiantes em sua leitura. Um dos objetivos desse trabalho de leitura é o de explorar a capacidade inventiva e criativa do aluno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos perceber, a partir da análise dos contos, muitas características que os aproximam do estilo gótico citado por Santos (2017). Em ambos, temos a adoção de uma perspectiva feminina, uma protagonista mulher; porém o ambiente doméstico como principal espaço narrativo, só o veremos no conto da escritora Júlia Lopes de Almeida. Já no texto da Lygia, pode-se perceber que o local em que a história se passa não é nada comum.

Além disso, temos o homem como elemento transgressor. No primeiro conto analisado, temos não somente um homem, mas dois: o companheiro e o pai, tendo em vista que a personagem sofreu violência de ambas as partes. No outro, temos a violência por parte de um ex-companheiro da personagem principal, Raquel. Nos dois textos, ambas as mulheres sofreram com a violência

por parte desses homens que queriam ter o controle sob os seus corpos e achavam que tinham o direito de fazer de tudo com eles.

Ademais, podemos perceber que os enredos revelam segredos do passado, a descoberta dos segredos dos homens, segredos esses manchados pelo sofrimento de outras mulheres. Nos contos, temos uma trama que destaca a violência e a opressão das quais as mulheres são vítimas diariamente, tendo em vista os nossos dias atuais. Sendo assim, muito ainda deve ser dito e feito a fim de que a sociedade compreenda que as mulheres não são objetos do discurso do “Outro”, pois as mesmas possuem um discurso próprio que deve ser ressoado.

A partir dessas breves reflexões dos contos das escritoras, busca-se procurar fazer com que essas vozes que foram há tanto tempo silenciadas possam se fazer presentes na história, demonstrando o modo como a escrita de autoria feminina consegue romper silêncios, preencher lacunas e, por extensão, reescrever a história constituída por colonizações, ditaduras, confrontos étnicos, exploração capitalista e relações hierárquicas/dicotômicas de gênero. Por esse viés, a literatura é aqui capturada como um constructo cultural cuja potência é representativa do espaço e da voz conquistados ao longo do tempo, permitindo a constituição de novas subjetividades nos modos de ser e sentir.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. Brasília: Senado Federal, 2019.
- CHARAUDEAU, Patrick. Compreensão e interpretação: da hermenêutica às ciências da linguagem. *Cadernos de Linguística*, v. 2, n. 1, p. 1-10, 2021.
- DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 10.ed., 7. reimp. São Paulo: Contexto, 2020.

FAEDRICH, Anna. Memória e amnésia sexista: repertórios de exclusão das escritoras oitocentistas. *Letrônica*, Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, Porto Alegre, v. 11, n. especial (supl. 1), p. 164-177, set. 2018. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/>. Acesso em: 1 jun. 2020.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2016.

KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges — um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

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

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

RIO, João. A trajetória de Julia Lopes de Almeida. *Mulheres de Luta*. Disponível em: <https://www.mulheresdeluta.com.br/julia-lobes-de-almeida/>. Acesso em: 16 ago. 2022

SANTOS, Ana Paula Araújo. *O gótico feminino na literatura brasileira: um estudo de Ânsia Eterna, de Júlia Lopes de Almeida*. 2017. 91f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

TELLES, Lygia Fagundes. *Venha ver o pôr do sol e outros contos*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2015.

WALBY, Silvia. *Theorizing patriarchy*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

10

**O MEDO COMO CONSTRUTO EM
A ASSOMBRAÇÃO DA CASA DA COLINA,
DE SHIRLEY JACKSON**

Shirley de Souza Gomes Carreira

*Recebido em 28 set 2022.**Aprovado em 26 jan 2023.***Shirley de Souza Gomes Carreira**

Doutora em Ciência da Literatura, Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2000).

Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Líder do Grupo de Pesquisa Poéticas da Diversidade-UERJ, membro do Grupo de Pesquisa Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica; pesquisador do grupo de pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura; membro do Grupo de Trabalho ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional. Procientista UERJ/FAPERJ e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7147623689731561>.

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-8787-8283>.

E-mail: shirleysgcarr@gmail.com.

Resumo: O artigo visa à análise do romance *A assombração da casa da colina*, de Shirley Jackson (1983) sob o ponto de vista da construção do medo na narrativa. Partindo dos pressupostos teóricos de Anne Radcliffe, Noël Carroll, Stephen King e Roger Caillois, dentre outros, focaliza não apenas a construção da sensação de terror, mas também

o horror e a repulsa, demonstrando que esses três níveis presentes em narrativas de horror podem coexistir em uma só obra.

Palavras-chave: Medo. Terror. Horror. Repulsa. Shirley Jackson.

Abstract: The article aims to analyze the novel *The Haunting of Hill House*, by Shirley Jackson (1983) from the point of view of the construction of fear in the narrative. Based on the theoretical assumptions of Anne Radcliffe, Noël Carroll, Stephen King and Roger Caillois, among others, it focuses not only on the construction of the sensation of terror, but also on horror and repulsion, demonstrating that these three levels present in horror narratives can coexist in one work.

Keywords: Fear. Terror. Horror. Revulsion. Shirley Jackson.

INTRODUÇÃO

A primeira distinção entre o terror e o horror foi feita pela autora de ficção gótica Anne Radcliffe (RADCLIFFE, 1826, p. 149), quando ela associou o terror a um estado de ansiedade e de medo e o horror ao resultado da concretização de eventos que produzissem um choque no leitor. Carecendo de um aprofundamento, essa distinção foi objeto de reflexões posteriores, como as de Noël Carroll (2004), que atribui ao terror o termo *art-dread* (CAROLL, 2004, p. 42). Para Carroll, o evento insólito causa uma sensação de desconforto e temor, uma ansiedade momentânea e uma sensação premonitória. Sua construção tende a, retoricamente, levar o leitor à ideia de que há forças inexplicáveis que governam o universo. Diversamente, a presença concreta de um elemento

insólito causaria um sentimento de repugnância que caracterizaria o horror. Carroll também afirma que o terror e o horror podem coexistir em uma mesma obra.

Em *Dança macabra*, o ficcionista Stephen King (1981) argumenta que as narrativas de horror funcionam em três níveis de refinamento, que dependem do tanto que os elementos utilizados para produzir o medo se revelam. Essa distinção corresponde aos três possíveis efeitos a serem produzidos no leitor: “Terror”, “Horror” e “Revulsion”. Considerando que cada leitor possui uma espécie de gatilho, que King denomina “phobic pressure points”, caberia ao ficcionista acionar devidamente essas fobias, bem como fazê-los aceitar o pacto ficcional, que implica o que S.T. Coleridge denominou “suspensão voluntária da descrença”.

King considera que o terror é a emoção causada ao se imaginar algo devido ao medo daquilo que é apenas sugerido pela narrativa (KING, 1983, p. 21-2). O choque sentido mediante a contemplação daquilo que se teme é o que provoca o horror. Por fim, a repulsa é o nível mais explícito de resposta diante de algo que causa mal-estar físico ou indignação moral (KING, 1983, p. 23).

R. Caillois (apud DELUMEAU, 2009), por sua vez, argumenta que, ao contrário do medo sentido pelas espécies animais, que só temem ser devoradas, o medo dos seres humanos é múltiplo e pode ser reformulado indefinidamente pela nossa própria imaginação. Entretanto, todas as possíveis manifestações do medo decorrem em última instância da consciência da mortalidade. Dado o mistério que envolve a morte – com a crença ou não em uma vida além dela –, pode-se dizer que o medo é construído exatamente

em um espaço intervalar entre a crença religiosa e o conhecimento científico. No entanto, se esse medo surge de tal modo que não represente um risco efetivo ao indivíduo, ele atinge o nível do prazer estético, o que explica a legião de aficionados às histórias de suspense, terror e horror.

Partimos dessas breves considerações para analisar as estratégias de construção do medo em *A assombração da casa da colina*, de Shirley Jackson, quinto romance da autora que é reconhecidamente um dos expoentes do gênero.

O TROPO DA CASA MAL-ASSOMBRADA

Em “The haunted house”, Stephen Mariconda (2007, p. 268) afirma que a casa mal-assombrada prototípica do gênero de horror pode ser definida como um local habitado e visitado regularmente por um fantasma ou outro ser supostamente sobrenatural. Sua presença na literatura pode ser detectada já na antiguidade clássica, conforme comprova Sylvia Ann Grider (2007) em *Haunting Experiences: Ghosts in Contemporary Folklore*, quando reproduz uma passagem de uma carta de Plínio, o jovem, além de mencionar textos de Plauto e Luciano.

De fato, os espaços assombrados ganharam vulto com a literatura gótica, que floresceu nos séculos XVIII e início do século XIX, e passaram a ser castelos e mansões, como naquela que é considerada a primeira obra de ficção gótica, *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole (1784). Ainda, segundo Grider (2007), a ausência de castelos e *chateaus* em solo americano foi responsável por conferir aos espaços assombrados da ficção estadunidense uma constituição diferenciada:

Sem castelos em ruínas na paisagem, a imaginação literária americana, ao invés disso centrou-se nas mansões vitorianas e do Segundo Império que eram populares com ricos aristocratas em todo o país durante a Idade Dourada do século dezenove. Como essas eram as moradias dos super-ricos, a maioria dos americanos nunca pôs os pés dentro dessas mansões, o que dava aos prédios uma espécie de sobrenaturalidade, anonimato e mistério análogos aos dos castelos europeus em ruínas. (GRIDER, 2007, p. 146)¹

O cenário gótico passou a ter, assim, uma cor local, predominante em obras do porte de *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, publicado em 1839, e *O papel de parede amarelo*, de Charlotte Perkins Gilman, de 1892. Em seu romance, *A assombração da casa da colina*, publicado pela primeira vez em 1959, Shirley Jackson revive o tipo de cenário e de atmosfera explorados por seus antecessores estadunidenses.

O MEDO COMO CONSTRUTO EM A ASSOMBRAÇÃO DA CASA DA COLINA

Em *A assombração da casa da colina*, o antropólogo e parapsicólogo Dr. John Montague, decidido a legitimar o campo de investigação da parapsicologia, convida um grupo de pessoas consideradas sensíveis a passar parte do verão na Casa da Colina, uma mansão no nordeste dos Estados Unidos que tem a reputação de ser assombrada. A seleção é feita após uma busca criteriosa, como mostra a passagem a seguir:

1 No original: Lacking ruined castles on the landscape, the American literary imagination instead focused on the dowager Victorian and Second Empire mansions that were popular with wealthy aristocrats throughout the country during the Gilded Age of the nineteenth century. Since these were the dwellings of the super-rich, most Americans never set foot inside these mansions, which gave the buildings a sort of otherworldliness, anonymity, and mystery analogous to that of ruined European castles.

Como se julgava uma pessoa cuidadosa e conscienciosa, gastou muito tempo procurando seus assistentes. Vasculhou os arquivos de sociedades psíquicas e de jornais sensacionais antigos, e relatórios de parapsicólogos, e compilou uma lista de nomes de pessoas que, de uma maneira ou de outra, em alguma ocasião, não importa quão sumária ou dubiamente, haviam sido envolvidas em eventos anormais. (JACKSON, 1983, p. 6)

Apenas duas das doze pessoas contatadas aceitam o convite: Eleanor Vance, que quando era criança havia sido vítima de um *poltergeist*, e Theodora, uma vidente boêmia, com dom de clarividência, que vive com uma colega de quarto em uma grande cidade. A última pessoa a juntar-se às duas jovens é Luke Sanderson, um jovem libertino, mentiroso e ladrão, porém futuro herdeiro da mansão, que é designado para acompanhar a experiência e supervisionar os demais, haja vista os problemas apresentados pelos inquilinos anteriores.

Eleanor passara a maior parte dos seus trinta e dois anos cuidando da mãe inválida, que falecera recentemente. Após a morte da mãe fora viver com a irmã, Carrie, e o cunhado, com quem tem um relacionamento complicado. Ao receber o convite, Eleanor se sente animada com a oportunidade de escapar do cotidiano. Para isso, acaba levando o automóvel, cuja posse dividia com a irmã, a revelia desta.

O parágrafo que inicia o conto é considerado por alguns críticos e autores — Stephen King inclusive — um dos mais perfeitos da literatura de horror:

NENHUM ORGANISMO vivo pode existir com sanidade por longo tempo em condições

de realidade absoluta; até as cotovias e os gafanhotos, pelo que alguns dizem, sonham. A Casa da Colina nada são, erguia-se solitária em frente de suas colinas, agasalhando a escuridão em suas entranhas; existia há oitenta anos e provavelmente existiria por mais outros oitenta. Por dentro, as paredes continuavam eretas, os tijolos aderiam precisamente a seus vizinhos, os soalhos eram firmes e as portas se mantinham sensatamente fechadas; o silêncio cobria solidamente a madeira e a pedra da Casa da Colina, e o que por lá andasse, andava sozinho. (JACKSON, 1983, p. 5)

Ao reportar-se a casa como “nada são”, o narrador aponta para dois importantes aspectos: o primeiro confere a casa o estatuto de um “organismo vivo”, dotado de vontade e poder para afetar os que nela residem; o segundo focaliza a faculdade de induzir ao devaneio, ao irreal, que pode levar à insanidade.

A princípio, a experiência paranormal de Eleanor parece evidenciar sua capacidade de comunicação com o sobrenatural, pois

quando tinha doze anos e a irmã dezoito, e seu pai falecera há menos de um mês, pedras em profusão haviam caído sobre sua casa, sem qualquer aviso ou indicação de razão ou objetivo, despencando-se dos tecos rolando ruidosamente pelas paredes, quebrando janelas e batendo loucamente no telhado. As pedras continuaram intermitentemente por três dias, durante os quais Eleanor e a irmã ficaram menos nervosas com as pedras do que com os vizinhos e curiosos que se agrupavam todos os dias do lado de fora da porta de entrada, e com a mãe, que insistia histericamente que tudo isso era culpa das pessoas maliciosas e cruéis do quarteirão todo que a detestaram desde que se mudara para lá. Após três dias, Eleanor e a irmã foram mandadas

para a casa de uma amiga e as pedras pararam e nunca mais voltaram, embora Eleanor e a irmã e a mãe voltassem a residir na casa e a rixa com toda a vizinhança nunca tivesse terminado. (JACKSON, 1983, p. 8)

Sua tendência aos devaneios revela-se já no trajeto, quando, ao passar por um casarão com dois leões esculpidos na entrada, põe-se a imaginar sua vida ali: “O tempo está começando nesta manhã de junho, disse a si mesma, mas é um tempo estranhamente novo e diferente; nesses poucos segundos vivi uma vida inteira em uma casa com dois leões em frente” (JACKSON, 1983, p. 18).

A casa da colina, com seu portão alto, sinistro e pesado, faz com que a personagem se pergunte mais de uma vez por que está ali. Na passagem a seguir, quando o caseiro pergunta o que ela sabe sobre o lugar, ela chega a conjecturar consigo mesma que talvez devesse ir embora: “— Será que sabe onde está se metendo, vindo aqui? Será que disseram alguma coisa de onde veio? Ouviu falar alguma coisa dessa casa?” (JACKSON, 1983, p. 28). Porém, nem mesmo a péssima recepção a demove da ideia de permanecer na casa.

É possível, entretanto, perceber a estratégia narrativa da autora no sentido de despertar no leitor a sensação de terror. A cada pergunta do caseiro, a cada menção às características da casa, uma tensão vai sendo construída paulatinamente:

- Não vai gostar daqui — disse. — Vai-se arrepender de ter vindo.
- Saia do meu caminho — ela respondeu. — Já me atrasou demais.
- Acha que ia conseguir outra pessoa para abrir esse portão? Acha que alguém ia ficar por aqui a

não ser eu e minha mulher? Acha que está tudo como a gente quer, desde que a gente fique aqui e arrume a casa e abra o portão para todos vocês que vêm da cidade e acham que sabem tudo? (JACKSON, 1983, p. 29)

A primeira imagem que Eleanor tem da casa reforça a impressão causada pelo caseiro: “A casa era vil. Estremeceu e pensou, as palavras fluindo livremente no silêncio de sua mente estarecida, a Casa da Colina é vil e infame, é doentia; saia daqui imediatamente” (JACKSON, 1983, p. 31). Estabelece-se aqui uma clara conexão com o primeiro parágrafo do romance, ao qual o início da segunda parte não fica em nada a dever:

NENHUM OLHO humano pode isolar a coincidência infeliz de linhas e locais que sugerem malignidade na fachada de uma casa, e no entanto alguma justaposição demente, algum ângulo defeituoso, algum encontro fortuito de telhado e céu transformavam a Casa da Colina em um lugar de desespero, mais amedrontadora porque a fachada da Casa da Colina parecia estar acordada, vigiando pelas janelas vazias e erguendo com sarcasmo a sobrelanceira de uma cornija [...] Era uma casa sem bondade, que nunca deveria ser habitada, que não servia para seres humanos nem para amor ou para esperança. O exorcismo não pode alterar o semblante de uma casa; a Casa da Colina ficaria assim como estava até ser destruída. Eu deveria. (JACKSON, 1983, p. 32)

Há, nessa passagem do texto, uma animização proposital da casa, que a torna o principal personagem da história. O leitor é levado a compartilhar a tensão da personagem quando esta escuta uma voz interior compelindo-a a partir. No interior da casa

a recepção não é diferente, pois a Sra. Dudley, esposa do caseiro, recebe a visitante com desconfiança e a cara emburrada.

A Sra. Dudley fala de um modo quase mecânico, sem prestar atenção ao seu interlocutor e, ao longo da narrativa, fica evidente o modo repetitivo com que se comunica com os hóspedes:

— Sirvo o jantar no bufê da sala às seis em ponto. Cada um se serve. Tiro a mesa de manhã. O café é às nove. Isso é que foi combinado. Não posso fazer muita coisa nos quartos, porque é impossível arranjar alguém para me ajudar. Não sirvo ninguém. O que foi combinado é que não sirvo ninguém. — Não fico depois de servir o jantar — continuou a Sra. Dudley. — Não depois de escurecer. Vou embora antes de escurecer. (JACKSON, 1983, p. 36-37)

A insistência do casal Dudley em afirmar que não permanece na casa depois de escurecer é suficiente para criar tanto no leitor como na personagem a expectativa de uma manifestação sobrenatural ao anoitecer. A chegada de outros hóspedes, no entanto, ameniza a tensão da personagem. A simples presença de outras pessoas além dos caseiros causa uma sensação de alívio em Eleanor.

Theodora, a outra hóspede, é dotada de habilidades especiais, pois é capaz de saber o que alguém, em outro cômodo, tem nas mãos. Essa fora a razão de ser selecionada para a experiência. A chegada da jovem, embora entremeada pelas informações repetitivas da Sra. Dudley, confere à casa uma certa vivacidade. O grupo se completa com Luke e o Dr. Montague.

A disposição labiríntica dos cômodos é logo percebida por todos e desvendada por Montague, que estudara previamente

a planta da casa. Reforçada pela escuridão sempre presente, ela é responsável em parte pela atmosfera lúgubre do lugar. Assim como nas obras góticas tradicionais, a espacialidade, os objetos e o mobiliário são fatores cruciais na construção do medo, conforme sinaliza Devendra Varma (1987). Além da imponência da casa decadente, cercada de colinas, seus corredores sombrios, a escada em espiral da biblioteca e os móveis antigos são fatores essenciais à produção de um efeito sobrenatural. Convém, entretanto, lembrar que, segundo Fred Botting (1996), os mesmos fatores que estimulam sensações de terror proporcionam, também, deslumbramento, fascínio e certa sensação de poder. Esse movimento de atração e rejeição permeia o romance de Jackson.

A princípio, os quatro personagens parecem não dar muito crédito às palavras agourentas da Sra. Dudley. Luke, por exemplo, faz piada com o fato de que ela lhe dissera que esperava encontrá-lo vivo pela manhã. Entretanto, quando Theodora pergunta a Montague qual é a razão de estarem ali, este responde que é melhor falar sobre isso à luz do dia, pois talvez desejassem ir embora, o que poderia acarretar algum acontecimento trágico:

A Casa da Colina tem reputação de insistir em hospitalidade; parece que não gosta de perder seus convidados. A última pessoa que tentou deixar a Casa da Colina no escuro — foi há dezoito anos atrás, garanto — foi morta na curva da estrada, quando seu cavalo disparou e a imprensou contra aquela árvore grande. (JACKSON, 1983, p. 60)

A resposta tem um tom premonitório e constitui mais um elemento na construção do medo. Na realidade, o Dr. Montague

não tinha intenção de contar absolutamente nada sobre a casa, de modo que os convidados pudessem registrar livremente suas percepções e, a partir delas, ele esperava escrever um tratado que lhe proporcionasse respeitabilidade no meio acadêmico. Entretanto, é forçado a narrar o que sabe sobre a casa, conforme mostra a passagem a seguir:

— Devem estar lembrados — começou o doutor — de casas descritas no Levítico como sendo ‘leprosas’, tsaraas, ou seja, a frase de Homero referente ao inferno; aidao domos, a casa dos mortos; não é preciso lembrar-lhes, creio, que o conceito de certas casas como sendo proibidas ou impuras... talvez sagradas... existe desde o início da humanidade. Indiscutivelmente, há lugares que inevitavelmente incorporam uma atmosfera de santidade e bondade; portanto não é tão absurdo dizer que há certas casas que nascem más. A Casa da Colina, seja por que for, tem sido inabitável há mais de vinte anos. Como era antes disso, se sua personalidade foi moldada por pessoas que moraram aqui, ou o que essas pessoas fizeram, ou se era maligna desde o início, são perguntas que não posso responder. Naturalmente espero que todos nós saibamos muito mais sobre a Casa da Colina antes de irmos embora daqui. Ninguém sabe mesmo por que algumas casas são chamadas de mal-assombradas [...] — A primeira vez que ouvi falar na Casa da Colina foi há um ano, por um ex-inquilino. Começou por me dizer que saíra da Casa da Colina porque a família não queria morar tão longe da cidade e acabou confessando que em sua opinião a casa devia ser queimada e o terreno coberto de sal. Soube de outras pessoas que haviam alugado a Casa da Colina e descobri que nenhuma delas havia ficado mais que uns poucos dias [...]

Em outras palavras, todos os inquilinos que deixaram a Casa da Colina apressadamente fizeram um esforço para dar uma razão racional por terem ido, no entanto todos eles se foram [...] Sem exceção, todas as pessoas que passaram algum tempo nesta casa aconselharam-me veementemente a ficar o mais longe possível daqui. (JACKSON, 1983, p. 64)

Tal narrativa por si só é suficiente para ensejar o medo, e culmina com a informação de que a última proprietária a viver na casa cometera suicídio, atirando-se da torre cujo acesso é pela biblioteca. Apesar disso, quando o doutor pergunta aos demais se estão dispostos a continuar a experiência, todos concordam.

Ao buscar um tabuleiro para jogar xadrez, Montague retorna visivelmente abalado e sentencia: “Ela espreira — acrescentou de repente. — A casa vigia todos os nossos movimentos. — E logo em seguida: — Minha imaginação, é claro” (JACKSON, 1983, p. 76). Há que recordar que, em *O horror sobrenatural na literatura*, Howard P. Lovecraft afirma que, na construção do medo, “o mais importante de tudo é a atmosfera, pois o critério final de autenticidade não é o recorte de uma trama e sim a criação de uma determinada sensação” (LOVECRAFT, 1978, p. 5).

A percepção dos personagens parece ser exacerbada e as sensações levadas ao limite. Ao explorar a casa no segundo dia, os hóspedes deparam com a biblioteca instalada em uma sala circular com uma escada em caracol. Todos entram no recinto, exceto Eleanor, que sente um aroma imperceptível aos demais e se nega a acompanhá-los. Montague percebe de imediato que o aroma é uma manifestação extrassensorial. Cuidadosamente, ele

explica aos convidados o porquê de ser tão difícil de encontrar os cômodos corretos na casa:

Não acharam que é difícil *demais* achar o caminho dentro dessa casa? Uma casa normal não poderia deixar nós quatro tão confusos por tanto tempo, no entanto continuamos a escolher as portas erradas, a sala que queremos foge de nós. Até eu estou tendo problemas. — Suspirou e abanou a cabeça. — Acho — continuou — que o velho Hugh Crain esperava que algum dia a Casa da Colina ficasse famosa e fosse exibida, como a Casa Winchester na Califórnia e muitas das casas octogonais; ele mesmo projetou a Casa da Colina, lembrem-se, e como já disse antes, era um homem muito estranho. Todos os ângulos — o doutor fez um gesto em direção à porta de entrada — todos os ângulos são ligeiramente errados [...] as portas estão todas um pouco fora de centro, e isso pode ser a razão por que elas se fecham a não ser que sejam seguras; fiquei pensando hoje de manhã se não seriam os passos de vocês duas ao se aproximarem que deslocaram o equilíbrio delicado das portas. Claro que o resultado de todas essas pequenas aberrações de medidas somadas umas às outras gera uma distorção total da casa. (JACKSON, 1983, p. 94-95)

Essa passagem demonstra que o seu idealizador e primeiro proprietário a construiu propositalmente de modo inusitado, como a ensinar experiências atípicas. Entretanto, a casa parece ir além, exercendo um poder maligno. Crain fora casado três vezes e suas esposas tiveram mortes inesperadas e trágicas e o desgosto o fizera abandonar a casa.

Theodora busca uma resposta natural para tudo que lhe fora dito sobre a casa e, conjeturando sobre a assimetria dos cômodos,

indaga: “Poderia ser — perguntou ao doutor — que o que se pensa que sejam manifestações sobrenaturais sejam simplesmente o resultado de uma perda de equilíbrio das pessoas que moram aqui? O labirinto do ouvido — disse a Theodora, com ar sábio” (JACKSON, 1983, p. 96). Porém, à medida que a narrativa prossegue, o leitor, assim como os personagens, é convencido da presença de uma entidade sobrenatural. Embora determinados a permanecer na casa, os quatro hóspedes fazem um acordo de que partirão caso pressintam um perigo iminente:

- Acha que temos razão em ficar?
- Razão? — disse ele. — Acho que somos todos uns tolos em ficar aqui. Acho que uma atmosfera dessas pode descobrir as falhas, faltas e fraquezas em todos nós e nos destroçar em questão de dias. Só temos uma defesa, que é fugir daqui. Pelo menos não pode nos seguir, pois não? Quando nos sentirmos em perigo podemos ir embora, assim como viemos. E — acrescentou secamente — o mais depressa possível.
- Mas estamos de sobreaviso — disse Eleanor — e somos quatro.
- Já mencionei isso para Luke e Theodora — disse o doutor. — Prometa-me que irá embora o mais depressa que puder se começar a sentir que a casa está lhe segurando. (JACKSON, 1983, p. 111)

Em suas explorações, o grupo faz uma importante descoberta. Ao cruzarem o portal do antigo quarto das crianças, que fica no fim do corredor, todos sentem um frio gélido, que é comparado por Theodora à entrada de um túmulo e, segundo Eleanor, produz a sensação de ter atravessado uma parede de gelo. Entretanto, todos se espantam ao sentir que a temperatura é normal no

interior do cômodo, apesar de ele estar tomado de mofo. Acima da porta do quarto, eles veem duas cabeças penduradas, rindo, com os dentes arreganhados, localizadas no ponto exato do corredor onde se centraliza o terrível frio. Indubitavelmente, se sentem amedrontados e com os sentidos aguçados.

A primeira manifestação sobrenatural se dá quando, à noite, Eleanor e Theodora são acordadas com batidas nas portas:

Parecia, pensou Eleanor, um som oco, uma pancada oca, como se alguma coisa estivesse batendo nas portas com uma chaleira de ferro ou uma barra de ferro, ou uma luva de ferro. Batia regularmente por um minuto, e de repente mais de leve, depois novamente depressa, e parecia estar indo metodicamente de porta em porta no fim do corredor. Pensou ouvir ao longe as vozes de Luke e do doutor, chamando de algum lugar embaixo, e pensou: Então não estão aqui em cima conosco, e ouviu o ferro bater em uma porta que parecia bem próxima [...] o ferro bateu contra a porta e ambas ergueram os olhos, horrorizadas, porque as pancadas eram na parte de cima da porta, mais alto do que podiam alcançar, mais alto que Luke ou o doutor poderiam alcançar, e o frio medonho vinha em ondas de seja o que for que estava do outro lado da porta [...] As pequenas pancadinhas continuaram ao redor da porta e então, como se a coisa que estava lá fora tivesse ficado subitamente furiosa, recomeçaram as pancadas fortes e Eleanor e Theodora viram a madeira da porta estremecer e sacudir, e a porta se mover contra as dobradiças. — Não pode entrar — disse Eleanor, frenética, e novamente fez-se silêncio, como se a casa ouvisse com atenção suas palavras, compreendendo, concordando cinicamente, contente em esperar. Ouviu-se uma risadinha fina, um golpe de ar

pelo quarto, a risadinha louca crescendo, depois sussurrando, e Eleanor ouviu tudo subindo e descendo a espinha, uma risadinha maligna de triunfo passando por elas e rodeando a casa, e então ouviu o doutor e Luke chamando das escadas e, misericordiosamente, tudo terminou. (JACKSON, 1983, p. 116)

A técnica da autora reside em produzir paulatinamente a sensação de terror tanto nas personagens quanto no leitor, e a descrição dessas manifestações cinéticas faz com que seu propósito seja bem-sucedido.

Contraditoriamente, com a aproximação de Luke e do doutor, as duas jovens, que há poucos minutos estavam apavoradas, fazem pilhéria do acontecido, buscando não demonstrar medo. São muitas as situações em que após sentir um pavor intenso, as personagens negam esse sentimento, reação desconcertante para o leitor.

No episódio mencionado, é o Dr. Montague que chama a atenção de todos para o fato de que ele e Luke estavam acordados há cerca de duas horas, andando dentro e fora da casa, em busca de um animal que julgavam ter visto, e que em momento algum ouviram barulhos, exceto as vozes das duas: “Tudo estava absolutamente quieto. Isto é, o som que bateu em sua porta não era audível para nós” (JACKSON 1983, p. 120). Montague sugere que tanto o animal quanto os barulhos ocorreram de modo proposital para que o grupo se separasse e que, por esse motivo, todos devem ter cuidado. Na manhã seguinte, apenas ele se dá conta de que todos estão excessivamente animados e bem dispostos:

— Essa excitação me incomoda — disse. — É intoxicante, certamente, mas não poderá também ser perigosa? Um efeito da atmosfera da Casa da Colina? O primeiro sinal de que somos vítimas, por assim dizer, de um encantamento? [...] o perigo do sobrenatural é que ataca onde a mente moderna é mais fraca, onde abandonamos a armadura protetora de superstição e não temos outra defesa em substituição. Nenhum de nós pensa racionalmente que o que correu pelo jardim ontem à noite era um fantasma, e o que bateu nas portas era um fantasma, no entanto alguma coisa aconteceu na Casa da Colina ontem à noite e o refúgio instintivo da mente, a dúvida, está eliminada. Não podemos dizer: 'Foi minha imaginação', porque três outras pessoas estavam lá também. (JACKSON, 1983, p. 123-124)

Lembremo-nos de que o conceito de sublime, a mais poderosa experiência estética, segundo Edmund Burke (1990), consiste em uma mistura de medo e excitação, que parece ser o sentimento experimentado pelos hóspedes. Montague não apenas os adverte do perigo de desenvolver um estado mental que propicie a exposição aos perigos que a casa oferece, mas também discorre sobre as manifestações sobrenaturais, explicando que os *poltergeists* são os mais baixos na escala social do sobrenatural; são destrutivos, mas não têm mente nem vontade; são simplesmente uma força sem direção:

Há uma mansão na Escócia infestada por poltergeists onde houve até dezessete incêndios espontâneos em um dia só; os poltergeists gostam de tirar as pessoas da cama violentamente, erguendo a cabeceira da cama e atirando-as no chão e me lembro do caso de um pastor que foi forçado a abandonar sua casa porque era atormentado, dia após dia, por um poltergeist que

atirava em sua cabeça hinários roubados de uma igreja rival. (JACKSON, 1983, p. 125)

Aparentemente, o grupo se diverte com os exemplos citados pelo doutor, não compreendendo que ele tenta alertar para outro tipo atividade, potente e capaz de exercer influência sobre a mente humana.

A segunda manifestação ocorre quando Luke vai até a cozinha para tentar convencer a Sra. Dudley a preparar café fora do horário usual e, além da negativa, retorna com uma notícia estarrecedora, convidando os demais a ver com seus próprios olhos:

As letras eram grandes e malformadas e pareciam, pensou Eleanor, que haviam sido rabiscadas por meninos levados em algum muro. Mas não era nada disso, eram incrivelmente reais, seguindo em linhas tortas pelos painéis de madeira do corredor. De uma ponta à outra iam as letras, quase grandes demais para serem lidas, mesmo quando se encostou na parede oposta. — Conseguir ler? — perguntou Luke em voz baixa, e o doutor, movendo a lanterna, leu devagar: AJUDE ELEANOR A VOLTAR PARA CASA. [...] — Não. — Eleanor sentiu as palavras ficarem presas na garganta; vira seu nome quando o doutor estava lendo. Sou eu, pensou. É meu nome que está ali, tão claro; eu não deveria estar nas paredes desta casa. — Apaguem isso, por favor — disse, e sentiu o braço de Theodora em volta dos ombros. — É loucura — disse Eleanor, confusa. — É loucura mesmo — disse Theodora, com veemência. —Vamos, Nell. Venha sentar na sala. Luke vai arranjar alguma coisa para apagar isso. — Mas é uma loucura — disse Eleanor, sem arredar, olhando seu nome na parede. — Por quê...? Com firmeza, o doutor a impeliu para a salinha e fechou a porta; Luke já começara a apagar

a mensagem com o próprio lenço. — Ouça aqui — disse o doutor — só porque seu nome... — É isso — disse Eleanor, olhando-o fixamente. — Sabe meu nome, não é? A casa, ou seja o que for, sabe meu nome... (JACKSON, 1983, p. 128)

A narrativa com focalização em Eleanor, fazendo uso frequente do discurso indireto livre, não deixa a menor dúvida de que ela é uma peça chave na narrativa. As reações e os pensamentos da personagem, entretanto, começam a se tornar diferentes, gerando um comportamento hipócrita, como quando, falsamente, pede desculpas a todos alegando estar assustada. A forma gentil como o Dr. Montague acolhe a sua afirmação gera uma reflexão por parte de Eleanor que funciona como uma pista para o leitor: “Como ele é simplório, como é transparente; acredita em tudo que ouve [...] Sorriu para ele e pensou: Agora sou parte do rebanho novamente” (JACKSON, 1983, p. 131). É igualmente digna de nota a forma como o narrador expressa os pensamentos de Eleanor: “*Não podemos* deixar ninguém, exceto Theodora, ocupar o centro do palco, pensou Eleanor; se Eleanor for a que vai ficar de fora, vai ficar sozinha” (JACKSON, 1983, p. 131, grifo nosso). A utilização do verbo no plural é sugestiva, assim como o fato de ela referir-se a si própria usando o seu nome como se estivesse se reportando a uma segunda pessoa.

Outro evento extraordinário ocorre pouco depois, quando Theodora entra em seu quarto e vê todas as suas roupas amontoadas no armário e sujas de um líquido vermelho, que também fora usado para escrever no papel de parede sobre a cama a mesma frase que aparecera antes no corredor. À pergunta de Luke sobre sua impressão, o doutor responde: “— Posso jurar que é sangue,

mas para conseguir tanto sangue, seria preciso... — e calou-se abruptamente” (JACKSON, 1983, p. 137).

A passagem a seguir é um exemplo do que King denominou “revulsion”:

O cheiro era atroz e as letras na parede haviam escorrido e respingado. Havia uma linha de pingos da parede até o armário, talvez o que tivesse chamado a atenção de Theodora, e uma grande mancha irregular no tapete verde. — É repulsivo — disse Eleanor. Luke e o doutor, entre eles, convenceram Theodora a ir pelo banheiro para o quarto de Eleanor, e Eleanor, olhando a tinta vermelha (tem de ser tinta, disse a si mesma; tem de ser; que mais poderia ser?) disse em voz alta: — Mas por quê? — e ficou olhando as palavras na parede. *Aqui jaz uma, pensou, cujo nome foi escrito em sangue; será que estou coerente neste momento?* (JACKSON, 1983, p. 138, grifo nosso)

Na citação, é de especial relevância a alusão ao epitáfio de John Keats², pois tem um caráter premonitório. A mente de Eleanor passa de um pensamento a outro sem que ela mesma entenda o que sente. A princípio, julga que Theodora fizera aquilo de propósito, para, em seguida, admitir a possibilidade de ser realmente sangue, embora não compreenda o que acontece. Aparentemente gentil com Theodora, com quem passa a compartilhar o seu quarto, intimamente, a personagem alimenta uma raiva crescente: “Gostaria de dar nela com um pau, pensou Eleanor, olhando a cabeça de Theodora perto do braço de sua

2 Prevendo o esquecimento, John Keats pediu que se gravasse em sua lápide: “Here lies One / Whose Name was writ in Water” (“Aqui jaz alguém / Cujo Nome foi escrito na Água”). Ocorreu o contrário: sua influência estendeu-se a simbolistas, pré-rafaelitas e até a modernos do início do século XX.

cadeira; gostaria de dar nela com pedras [...] E a odeio, pensou Eleanor, ela me enoja; está limpa e lavada e está usando meu suéter vermelho” (JACKSON, 1983, p. 140).

Montague enfatiza uma vez mais a sua percepção de que não podem furtar-se às evidências: “— O medo — disse o doutor — é o abandono da lógica, o abandono voluntário de padrões razoáveis. Ou nos rendemos a ele, ou lutamos contra ele, mas não podemos ficar no meio” (JACKSON, 1983, p. 141). O abandono da lógica equivale à suspensão da descrença. Jackson constrói o discurso persuasivo do doutor para tipos distintos de interlocutores: os personagens e os leitores.

À noite, no quarto frio e mergulhado na escuridão, as jovens se dão as mãos e, do quarto de Theodora — agora trancado pelo doutor para ser posteriormente examinado —, ouvem uma voz baixa, balbuciando palavras que não conseguem entender. Logo a voz é cortada por uma risadinha, para, em seguida, continuar murmurando. Enquanto busca desesperadamente a mão de Theodora que resvalara da sua, Eleanor ouve um choro. O estado mental da personagem começa a se mostrar confuso, como demonstra a passagem a seguir:

[...] veio a voz selvagem, estridente que nunca ouvira antes, mas sabia que ouvira sempre em pesadelos. — Vá embora! — gritava — Vá embora, vá embora, não me machuque — e depois, soluçando: — Por favor, não me machuque. Por favor me deixe ir para casa — e aí o chorinho desolado novamente. (JACKSON, 1983, p. 144)

Convencida de que há uma criança aprisionada ali, grita e, em seguida, percebe que as luzes estiveram acesas o tempo

todo e que Theodora, que acordara com seu grito, lhe pergunta o que houve. Um pensamento aterrorizante perpassa a mente de Eleanor: de quem era a mão que ela estivera segurando? Segundo Todorov (2007), a característica definidora do fantástico é a hesitação e, efetivamente, o leitor hesita entre a crença no sobrenatural e a explicação plausível de que a personagem sofre de uma doença mental.

A situação se torna ainda mais complexa com a chegada da esposa do Dr. Montague, uma parapsicóloga pretensiosa que não apenas despreza a opinião de todos os demais como crê que resolverá sozinha todo o mistério que envolve a casa da colina. No auge da sua pretensão, pede para ocupar o quarto mais mal-assombrado da casa:

[...] a Sra. Montague continuou: — Quero ficar no quarto mais assombrado, é claro. Arthur pode ficar em qualquer parte. Aquela maleta azul é minha, meu rapaz, e aquele estojo; vão para o quarto mais assombrado. — O quarto das crianças, acho — disse o Dr. Montague, quando Luke o olhou interrogativamente. — Acredito que o quarto das crianças seja uma fonte de distúrbios — disse à esposa, e ela suspirou, irritada. (JACKSON, 1983, p. 160)

A técnica proposta pela Sra. Montague é a prancheta, semelhante à Ouija. Ao explicar isso aos demais, o doutor deixa claro que, em sua opinião, os únicos seres intangíveis que se comunicam por intermédio dessas coisas são a imaginação das pessoas que as manipulam. Após a sessão que ela promove com seu amigo Arthur, traz a informação de que uma entidade apelidada de Nell se comunicara com eles e afirmara o seu desejo de voltar para

casa. O narrador deixa em suspenso a possibilidade de a esposa de Montague ser uma charlatã.

Após a Sra. Montague ter se recolhido aos quarto das crianças, Luke, Theodora e Eleanor se dirigem ao quarto Dr. Montague, onde presenciam a manifestação que tanto assustara as duas jovens anteriormente:

[...] nesse momento a porta se escancarou e depois fechou com estrondo, e no silêncio do lado de fora ouviram pequenos movimentos arrastados como se um vento muito forte, muito constante, estivesse soprando ao longo do corredor. Olhando uns para os outros, tentaram sorrir, tentaram parecer corajosos à medida que o frio irreal penetrava lentamente e então, cortando o barulho do vento, as batidas nas portas no andar de baixo. Sem dizer uma palavra, Theodora pegou o cobertor dobrado nos pés da cama do doutor e cobriu os ombros de Eleanor e os seus, e elas se aproximaram uma da outra, devagar para não fazer nenhum ruído. Eleanor, agarrando-se a Theodora, congelada apesar dos braços de Theodora ao seu redor, pensou: Sabe meu nome, dessa vez sabe meu nome. As pancadas subiram as escadas, batendo em cada degrau. (JACKSON, 1983, p. 176)

Em um dado momento, Eleanor passa a associar-se aos ruídos assustadores, uma vez que percebe que consegue antecipá-los e pergunta a si mesma: “Será que sou eu? pensou depressa, serei eu?” (JACKSON, 1983, p. 179). É evidente que as manifestações atingem a todos, como demonstra a passagem a seguir, excluindo a possibilidade de ser apenas produto da imaginação de Eleanor:

Agora a casa tremia e sacudia, as cortinas batendo contra as janelas, a mobília oscilando, e o barulho

no corredor aumentou tanto de volume que empurrava as paredes; ouviram vidro se quebrando quando os quadros no corredor despencaram das paredes, e talvez quando janelasse quebraram. Luke e o doutor faziam força contra a porta, como se a mantivessem fechada por um esforço desesperado, e o assoalho se movia debaixo de seus pés. (JACKSON, 1983, p. 180)

A descrição do episódio é aterrorizante na medida em que faz com que o leitor não apenas compartilhe o medo crescente que se apossa dos personagens, mas também a ansiedade pelo desconhecimento do que pode sobrevir caso a porta seja efetivamente aberta.

Eleanor, tomada por um absoluto devaneio que a faz perceber o que acontece à distância, como se não fizesse parte de nada do que acontece, dá-se conta de que está completamente rendida ao poder que a casa exerce sobre ela: “Não; para mim terminou. É demais, pensou, renunciarei à posse desse meu eu, abdicarei, entregarei de boa vontade aquilo que nunca quis; seja o que for que quiser de mim pode tomar” (JACKSON, 1983, p. 181). Não se recorda do pacto que fizera com os demais.

Há evidentemente uma correlação entre a crescente instabilidade emocional de Eleanor e o aumento dos eventos sobrenaturais. Chegara a casa como uma pessoa sem laços de pertencimento, que nunca se sentira querida em nenhum lugar e, repentinamente, aquele espaço torna-se o único que pode considerar seu. Aos poucos, percebe que consegue ouvir os mais leves ruídos produzidos em qualquer parte da casa, exceto a biblioteca, onde a Sra. Montague e Arthur se dedicam às suas investigações com a prancheta.

Na noite em que se esgueira para fora do quarto, batendo nas portas como o suposto fantasma faria, a percepção que a jovem tem da casa é quase simbiótica, conforme mostra seguinte passagem:

Pobre casa, pensou Eleanor, eu tinha me esquecido de Eleanor; agora vão ter de abrir as portas, e correu rapidamente escada abaixo, ouvindo a voz do doutor e Theodora chamando: — Nell? Eleanor? Que idiotas, pensou; agora vou ter de entrar na biblioteca [...] Ouvia as vozes lá em cima, no corredor; engraçado, pensou, sinto a casa inteira, e ouviu os protestos da Sra. Montague, ouviu Arthur, e depois o doutor, claramente: — Temos de ir à sua procura; depressa, todos vocês[...] Virou, então, e ficou diante da porta de entrada; a grande porta estava novamente fechada, e estendeu a mão e a abriu sem esforço. É assim que entro na Casa da Colina, disse a si mesma, e deu um passo à frente como se a casa lhe pertencesse. — Aqui estou — disse em voz alta. — Já dei a volta à casa, entrei e saí das janelas [...] Nada de leões de pedra para mim, pensou, nada de espiroleiras; quebrei o encanto da Casa da Colina e consegui entrar. Estou em casa, pensou, e parou, maravilhada com a ideia. Estou em casa, estou em casa, pensou; agora vamos subir. (JACKSON, 1983, p.203-205, grifo nosso)

Em seu devaneio, Eleanor é impulsionada escada acima na direção da torre. É contida pelos outros personagens, que chegam a tempo de impedi-la de atirar-se de lá. No dia seguinte, o Dr. Montague, ciente dos riscos que correm e fiel ao pacto que fizeram anteriormente, exige que Eleanor deixe a casa e esqueça tudo o que vivenciou ali. Em uma tentativa de reverter a situação, a jovem alega que inventara toda uma história para Theodora, que não tem um

apartamento próprio, mas mora na casa de sua irmã e dorme no quarto da sobrinha; que não tem nada de seu e que sua irmã não a perdoará por ter levado o carro sem autorização. Irredutível, ele pede a Theodora que arrume os pertences de Eleanor e que está entre no carro e volte para casa.

O desfecho dessa partida vem a ser mais um dos estranhos acontecimentos ligados a casa. Em aparente delírio e convencida de que aquele local lhe pertence, Eleanor atira o carro contra a grande árvore na curva da estrada, onde anos antes uma das esposas do primeiro proprietário morrera em um acidente:

Estou realmente fazendo isso, pensou, e virou a direção para mandar o carro diretamente em cima da grande árvore na curva da estrada, *estou realmente fazendo isso, estou fazendo isso sozinha, agora, finalmente; isso sou eu*, estou realmente, realmente, realmente, fazendo isso sozinha. No infinito e estrondoso segundo antes do carro se arremessar contra a árvore, pensou claramente: *Por que estou fazendo isso? Por que estou fazendo isso? Por que não me impediram?* (JACKSON, 1983, p. 217, grifo nosso)

As partes grifadas da citação sugerem um embate entre o “eu” que a casa controla e o “eu” racional, que subitamente aflora. Passagens como essa fazem com que a potencialidade maligna da casa seja uma incógnita, tendo em vista o descontrole emocional de Eleanor.

O fato de o quarto e as roupas de Theodora, que permaneceram isolados até a chegada da Sra. Montague, repentinamente aparecerem em ordem e sem vestígio de sangue é outro mistério sem explicação plausível, que exige do leitor a suspensão da descrença.

É digno de nota o fato de que o romance termina com a repetição de parte do primeiro parágrafo do romance:

A SRA. SANDERSON ficou profundamente aliviada ao saber que o Dr. Montague e seu grupo haviam deixado a Casa da Colina [...] A amiga de Theodora, contrita e apaziguada, ficou encantada de ver Theodora de volta tão cedo; Luke mandou-se para Paris, onde sua tia esperava fervorosamente que ficasse por algum tempo. O Dr. Montague finalmente afastou-se de pesquisas eruditas ativas depois da recepção fria, quase desdenhosa, de seu artigo preliminar analisando os fenômenos psíquicos da Casa da Colina. *A Casa da Colina, nada são, erguia-se solitária em frente de suas colinas, agasalhando a escuridão em suas entranhas; existia há oitenta anos e provavelmente existiria por mais outros oitenta. Por dentro, as paredes continuavam eretas, os tijolos aderiam precisamente a seus vizinhos, os assoalhos eram firmes e as portas se mantinham sensatamente fechadas; o silêncio cobria solidamente a madeira e a pedra da Casa da Colina, e o que por lá andasse, andava sozinho.* (JACKSON, 1983, p. 218, grifo nosso)

Esse desfecho sugere, segundo Amanda B. Solomon (2012), que, no romance, o medo e a ansiedade que emanam do *self* encontram lugar na casa assombrada. Em contrapartida, permite que o leitor não veja o romance apenas como fonte de entretenimento, mas como um espaço seguro onde pode confrontar-se com o lado sombrio da natureza humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta breve análise de *A assombração da casa da colina*, buscamos demonstrar que os três níveis de refinamento da

narrativa de horror descritos por Stephen King estão presentes na obra, na medida em que, à medida em que a sensação de medo é construída tanto no plano diegético como no extra-diegético, personagens e leitor compartilham o que ele define como a sensação de terror, presente na expectativa de algo que ainda não ocorreu concretamente. Há também o confronto dos personagens com as manifestações sobrenaturais, que as fazem adentrar, assim, o âmbito do horror. O sentimento de repulsa que caracteriza a fase denominada “revulsion” está também presente em várias passagens do texto.

Apoiando-nos, ainda, na perspectiva de Caillois, reforçamos a ideia de que o medo é construído em um espaço intervalar entre a crença e o conhecimento científico, o que se pode verificar claramente nas reflexões do Dr. Montague.

Reforçamos, por fim, a premissa de Noël Carroll de que o terror e o horror podem coexistir em uma mesma obra. A perícia da autora na construção da sensação de medo ao longo do texto culmina na reação das personagens — assim como do leitor — ante as situações concretas de manifestação sobrenatural na narrativa. Se a leitura da ficção de horror exige um pacto de verossimilhança, ainda que de curta duração, o breve encontro com o sublime e o escape das convenções que ele proporciona é uma experiência que deixa uma marca indelével, responsável pelo sucesso atemporal desse tipo de narrativa.

REFERÊNCIAS

- BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. New York: Oxford University Press, 1990.
- CARROLL, Noël. *The philosophy of horror or the paradoxes of heart*. Nova York, NY: Routledge, 1990.
- DELUMEAU, Jean. *A história do medo no ocidente (1300-1800: uma cidade sitiada)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, p. 73-148, 1996.
- GRIDER, Sylvia Ann. *Haunting Experiences: Ghosts in Contemporary Folklore*. Logan, Utah: University Press of Colorado, 2007.
- JACKSON, Shirley. *A assombração da casa na colina*. Tradução de Edna Jansen de Mello. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1983.
- KING, Stephen. *Dança macabra; o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero*. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- LOVECRAFT, Howard P. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
- MARICONDA, Stephen J. The haunted house. In: JOSHI, S. T. *Icons of horror and the Supernatural: an Encyclopedia of our Worst Nightmares*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, p. 267-306, 2007.
- RADCLIFFE, A. On the Supernatural in Poetry. *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, v. 1, p. 145-152, 1826.
- SOLOMON, Amanda B. *Haunting the Imagination: The Haunted House as a Figure of Dark Space in American Culture*. 2012. 77p. Thesis (Master of Arts) - Department of Humanities, Classics, and Comparative Literature. Brigham Young University, Provo, Utah, 2012.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- VARMA, Devendra. *The Gothic Flame*. New York: Russell and Russell, 1966.

11

A MULHER NO PULMÃO DE AÇO: GÊNERO E MEDO EM “A CIRCLE IN THE FIRE”, DE FLANNERY O’CONNOR

Débora Balliello Barcala

Recebido em 09 out 2022.

Aprovado em 07 fev 2023.

Débora Balliello Barcala

Doutora em Letras, Literatura e Vida Social, pela Universidade Estadual Paulista – Campus de Assis, 2022. Pesquisadora do grupo de pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura e do grupo Narrativas Estrangeiras Modernas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4253275877769734>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1461-6327>.

E-mail: db.barcala@gmail.com.

Resumo: Este artigo apresenta uma análise do conto “A Circle in the Fire” (1955), da escritora sulista estadunidense Flannery O’Connor, sob o ponto de vista do grotesco feminino como elemento fundamental do sentimento de medo experimentado pelas personagens femininas na narrativa. Assim, partindo do princípio de que o grotesco pode causar horror e angústia no receptor, mas também o choque e a revelação, este trabalho procura demonstrar o horror e a angústia causado pelo patriarcado e por elementos masculinos exercendo dominação sobre as mulheres do sul dos Estados Unidos e seu papel de denúncia e revelação de como o sistema patriarcal é incapaz de manter as mulheres seguras.

Palavras-chave: Flannery O’Connor. Grotesco. Personagem feminina. Literatura estadunidense. Medo.

Abstract: This article presents an analysis of the short story “A Circle in the Fire” (1955), by the American Southern writer Flannery O’Connor, from the point of view of the female grotesque as a fundamental element of the fear experienced by female characters in the narrative. Thus, assuming that the grotesque can cause horror and anguish in the receiver, but also shock and revelation, this work seeks to demonstrate the horror and anguish caused by patriarchy and male elements exercising domination over women in the southern United States and their role of denouncing and revealing how the patriarchal system is unable to keep women safe.

Keywords: Flannery O’Connor. Grotesque. Female character. American literature. Fear.

Desde a publicação de seu primeiro romance, *Wise Blood*, em 1952, a obra e as personagens de Flannery O’Connor (1925-1964) têm sido associadas ao grotesco, seja como um adjetivo ou como uma afiliação literária a um estilo de literatura sulista. A primeira resenha a mencionar a palavra grotesco em referência ao protagonista do romance foi publicada no *Bulletin From Virginia Kirku’s Bookshop Service*, em 1º de maio de 1952, catorze dias antes do lançamento oficial do livro.

Enquanto alguns resenhistas consideravam as características grotescas positivas e bem executadas, outros acreditavam ser esta a maior falha do romance. Sylvia Stallings afirma que a história é “bizarra” e “delicada e grotesca ao mesmo tempo”¹ (SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 8, tradução nossa). John Simons defende que o livro é uma “adição importante à literatura grotesca da decadência

1 “A tale at once delicate and grotesque”, Sylvia Stallings. “Young Writer with a Bizarre Tale to Tell”. *New York Herald Tribune Book Review*, p. 3, 18 May 1952.

sulista”² (SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 14 – tradução nossa). O United States Quarterly Book Review afirma que a narrativa é “tensa e superficialmente simples, em que a comédia ocasional cede ao grotesco e o grotesco ao horror”³ (SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 18, tradução nossa).

Mesmo as resenhas do segundo livro de O’Connor, *A Good Man Is Hard To Find*, de 1955, apontam para a presença do grotesco. Susan Myrick escreve que “os dez contos variam amplamente em forma e conteúdo, mas cada um traz uma pancada como a de um coice de mula, e cada um contém uma medida de humor grotesco, tão afiado e adstringente quanto a mordida de um caqui verde”⁴ (SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 31, tradução nossa). Já Orville Prescott comenta que:

A Srta. O’Connor adora concluir suas histórias com uma nota de terror grotesco. Mas essas não são meras histórias de terror contadas para o prazer de fazer o leitor se arrepiar. Eles estão muito próximos do alicerce do caráter humano para depender do desenvolvimento de suas tramas, não importa quão cativantes sejam. Essas pessoas vivem. Seus comentários estúpidos, seus pensamentos miseráveis, sua conduta miserável

2 “Written in a taut, dry, economical, and objective prose, it is an important addition to the grotesque literature of Southern decadence”, John W. Simons. “A Case of Possession”. *Commonweal* 56, p. 297-98, 27 June 1952.

3 “In a taut, superficially plain narrative, in which occasional comedy yields to the grotesque, and the grotesque to horror” *United States Quarterly Book Review* 8 (Summer 1952), 256.

4 “The ten stories vary widely in manner and content, but each story packs a wallop like that of a mule kick, and each one contains a measure of grotesque humor, as sharp and astringent as the bite of a green persimmon”, Susan Myrick. “New Stories of Georgia Farm Life: O’Connor Book Rates with the Best”, *Macon Telegraph* [Georgia], 26 May 1955.

assombram a mente.⁵ (SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 38, tradução nossa)

Portanto, podemos concluir que a obra de O'Connor foi imediatamente recebida como grotesca pelos críticos e provocou as mais diversas reações, como é de se esperar de textos grotescos. Mesmo a reação do público leitor em geral oferece pistas de que o grotesco sempre foi uma marca característica da obra da autora.

Em seu ensaio "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction", O'Connor comenta que recebeu uma carta de uma senhora da Califórnia reclamando que "quando o leitor cansado chega em casa à noite, deseja ler algo que vai alegrar seu coração"⁶ (O'CONNOR, 1988, p. 819) e aparentemente ela não havia se alegrado com nada do que O'Connor havia escrito. E continua: "você pode dizer que o escritor sério não precisa se preocupar com o leitor cansado, mas precisa, porque eles estão todos cansados"⁷ (O'CONNOR, 1988, p. 820). A autora tinha, portanto, consciência da reação dos leitores e críticos de sua obra desde o início.

A própria O'Connor comenta sobre o grotesco em sua obra e sobre sua ideia de grotesco em geral em três textos: "The Fiction Writer and His Country" (1957), "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction" (1960) e "Introduction to *A Memoir of Mary*

5 "Miss O'Connor loves to conclude her stories on a note of grotesque horror. But these are not mere horror stories told for the pleasure of making a reader's flesh creep. They are too close to the bedrock of human character to depend on the developments of their plots, no matter how arresting. These people live. Their stupid remarks, their wretched thoughts, their miserable conduct haunt the mind". Orville Prescott. "Books of the Times". *New York Times*, p. 23, 10 June 1955.

6 "I once received a letter from an old lady in California who informed me that when the tired reader comes home at night, he wishes to read something that will lift up his heart. And it seems her heart had not been lifted up by anything of mine she had read".

7 "You may say that the serious writer doesn't have to bother about the tired reader, but he does, because they are all tired".

Ann” (1961). No primeiro ensaio a autora já deixa claro que associa seu uso do grotesco à sua fé católica. Para ela, os escritores cristãos teriam, em sua época “os olhos mais afiados para o grotesco, para o perverso e para o inaceitável”⁸ (O’CONNOR, 1988, p. 805, tradução nossa) e, ao tentar transmitir a mensagem cristã para os não-crentes “você tem de tornar sua visão aparente pelo choque - para quem tem dificuldade de ouvir você grita, e para os quase cegos você desenha figuras grandes e surpreendentes” (O’CONNOR, 1988, p. 806, tradução nossa).

O’Connor reconhece ainda que a dificuldade do grotesco não está em reconhecer o que é o grotesco, mas em “encontrar algo que não é grotesco e em decidir quais critérios usaríamos ao olhar”⁹ (O’CONNOR, 1988, p. 805, tradução nossa). Para ela, nas obras literárias grotescas, quem escreve “tornou viva alguma experiência que não estamos acostumados a observar cotidianamente ou que o homem comum pode nunca experimentar em sua vida comum”¹⁰ (O’CONNOR, 1988, p. 815, tradução nossa). A tentativa de combinar um elemento concreto com um elemento não-visível ou espiritual, a tentativa de transmitir uma mensagem desacreditada por seu público tornaria a ficção “selvagem, que quase necessariamente vai ser violenta e cômica, por causa das discrepâncias que procura combinar”¹¹ (O’CONNOR, 1988, p. 816, tradução nossa).

8 “Writers who see by the light of their Christian faith will have, in these times, the sharpest eyes for the grotesque, for the perverse, and for the unacceptable”.

9 “The problem may well become one of finding something that is not grotesque and of deciding what standards we would use in looking”.

10 “Has made alive some experience which we are not accustomed to observe everyday, or which the ordinary man may never experience in his ordinary life”.

11 “The look of this fiction is going to be wild, that it is almost of necessity going to be violent and comic, because of the discrepancies that it seeks to combine”.

Na introdução de *A Memoir of Mary Ann*, uma biografia escrita por freiras que cuidaram de Mary Ann, uma menina vítima de um tumor que deformara sua face, O'Connor escreve que "há épocas em que é possível cortejar quem lê; há outras em que algo mais drástico é necessário"¹² (O'CONNOR, 1988, p. 820, tradução nossa). Esse "algo mais drástico" seria o grotesco utilizado de forma a abrir os olhos das pessoas para as verdades sobre sua condição que elas prefeririam que permanecessem escondidas. Frequentemente associamos o escondido, o mal, o imoral ao feio e ao grotesco, porém, O'Connor vai além e expressa que também o "bem" não é belo.

Isso abriu para mim também uma nova perspectiva sobre o grotesco. A maioria de nós aprendeu a ser desapassionado em relação ao mal, a encará-lo de frente e encontrar, quase sempre, nossos próprios reflexos sorridentes com os quais não discutimos, mas o bem é outra questão. Poucos olharam para o bem por tempo suficiente para aceitar o fato de que também seu rosto é grotesco, de que em nós o bom é algo em construção. Os modos do mal geralmente recebem uma expressão digna. Os modos do bem devem ser satisfeitos com um clichê ou um alisamento que suavizará sua aparência real. Quando olhamos na cara do bem, somos propensos a ver um rosto como o de Mary Ann¹³. (O'CONNOR, 1988, p. 830, tradução nossa)

12 "There are ages when it is possible to woo the reader; there are others when something more drastic is necessary".

13 "This opened up for me also a new perspective on the grotesque. Most of us have learned to be dispassionate about evil, to look it in the face and find, as often as not, our own grinning reflections with which we do not argue, but good is another matter. Few have stared at that long enough to accept the fact that its face too is grotesque, that in us the good is something under construction. The modes of evil usually receive worthy expression. The modes of good have to be satisfied with a cliché or a smoothing down that will soften their real look. When we look in the face of good, we are liable to see a face like Mary Ann's".

Portanto, O'Connor entende que o grotesco tem também uma associação positiva e que expressa a realidade e a concretude da vida, seja seu lado “bom” ou “mau”, de forma mais nítida, mais selvagem. De certa forma, a autora reitera a afirmação de Victor Hugo de que o grotesco relembra a natureza e não a suposta perfeição humana clássica.

O GROTESCO E O MEDO

Wolfgang Kayser, em sua obra publicada inicialmente em 1957, propõe um estudo sobre a origem, a evolução e as mudanças do termo e do conceito de grotesco, principalmente nos períodos do Romantismo, Realismo e século XX e defende que

o mundo grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 2013, p. 40)

Concentrando sua análise principalmente na arte europeia, especialmente alemã, Kayser afirma que, inicialmente, o termo grotesco usado na Renascença em referência a uma determinada arte ornamental, significava “algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas” (2013, p. 20), isto é, um mundo no qual não há separação evidente entre o mecânico, a flora, a fauna e o humano, e no qual a simetria e as proporções não são respeitadas.

Todavia, para que algo seja considerado estranho e inesperado é preciso que haja uma fuga dos padrões estabelecidos de

normalidade. Estes padrões, no entanto, são variáveis dependendo do ambiente cultural e do indivíduo que se coloca diante da obra de arte. Assim, o grotesco só é experimentado na recepção (KAYSER, 2013) e é possível que alguém receba como grotesco algo que não foi pensado como tal na organização da obra. As formas e os conteúdos do grotesco, bem como de qualquer arte, não são unívocos. É, portanto, sempre possível que haja uma interpretação inadequada. No entanto, Kayser defende que “não há dúvida de que formas individuais e determinados motivos encerram uma disposição para certos conteúdos. [...] A seu rol [do grotesco] pertence tudo o que é monstruoso” (2013, p. 157).

Dessa forma, a característica mais importante do grotesco seria a “mistura do animalesco e do humano, o monstruoso” (KAYSER, 2013, p. 24) que desafiaria a estrutura conhecida do mundo e faria com que o ser humano sentisse estar em um ambiente estranho, onde a ordem “natural” foi suspensa. Assim, Kayser acredita que o repentino e a surpresa são essenciais no grotesco. Esta ênfase no inesperado e no inumano ou sobrenatural aproxima, muitas vezes, sua concepção do grotesco da literatura fantástica, especialmente na análise de obras românticas.

Para o teórico alemão, no grotesco o “horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança nos mostra como aparência” (KAYSER, 2013, p. 159) e neste mundo estranho, sentimos que não seremos capazes de viver. Portanto, no “caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem” (KAYSER, 2013, p. 159) bem como a própria orientação física do

mundo. O grotesco seria, então, “o mundo *alheado* (tornado estranho)” (KAYSER, 2013, p. 159).

O GROTESCO FEMININO

Se já não existe um sentido unívoco e uma teoria definitiva sobre o grotesco, o grotesco feminino é ainda menos explorado e explicado, a começar pela definição do que entendemos como “feminino”. É preciso levar em consideração a discussão feminista sobre os conceitos de “mulher” e “feminino” para tentar explicar o que seria o grotesco feminino.

O livro de Mary Russo, por exemplo, uma das obras mais relevantes e abrangentes sobre o tema, foi intitulada em inglês como *The Female Grotesque: Risk, excess and modernity* (1995), e traduzida no Brasil como *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade* (2000). Aqui já podemos levantar uma questão primordial: trata-se de mulheres grotescas ou de grotesco feminino, isto é, levaremos em consideração o sexo e a biologia da mulher (*female*), ou tratamos da construção cultural do “feminino”, que independe das questões biológicas? Russo leva em conta o corpo físico da mulher, suas representações e configurações nas culturas estadunidense e inglesa em consideração, mas afirma também que, no contexto de seu livro, “o termo ‘grotesco feminino’ não garante a presença de mulheres nem exclui corpos masculinos ou subjetividades masculinas” (RUSSO, 2000, p. 26). Isso porque, de acordo com Russo, o grotesco feminino é essencial para a formação das identidades tanto masculinas quanto femininas. Entender o grotesco feminino como um corpo “diferente”, um espaço e abjeção e risco seria primordial também para o desenvolvimento de uma ideia de masculino.

“Como metáfora do corpo, a caverna grotesca tende a se parecer (e, no sentido metafórico mais grosseiro, identificar) com o corpo feminino anatomicamente cavernoso” (RUSSO, 2000, p. 25). Para muitos artistas, essa associação do corpo feminino com a terra, o natural e o material têm sido fonte de inspiração positiva na representação da feminilidade, em uma visão arquetípica que “valoriza as imagens tradicionais da mãe terra, da bruca, da feiticeira e da vampira e postula uma conexão natural entre o corpo feminino (ele mesmo naturalizado) e os elementos ‘primordiais’” (RUSSO, 2000, p. 13). No entanto, Russo chama a atenção para a possibilidade de deslizar do arquétipo para a misoginia, colocando o feminino em um espaço de abjeção e repugnância, junto a todos os detritos do corpo.

Além da concepção do grotesco feminino como repugnante, aterrorizante, em contato com o cavernoso e visceral, há também a percepção como algo superficial, marginal, rebuscado e cheio de detalhes irrelevantes, “como simples elementos decorativos fantásticos sem implicações morais” (RUSSO, 2000, p. 13–14) que figuravam ao lado das obras de arte “sérias”. Basicamente, essa visão do grotesco como superfície observa, literaliza e objetifica a mulher, transformando-a em mera aparência, moda e detalhes ornamentais. Para Russo, essas duas formas de ver o grotesco feminino, características do Renascimento e do barroco, ressurgem no século XX, gerando um grotesco feminino de “mulheres mutantes” e “aberrações”.

Russo argumenta que “o grotesco, particularmente como uma categoria corporal, emerge como um desvio da norma” (RUSSO, 2000, p. 17). Mas, se o corpo grotesco é aquele que foge à regra,

“a expressão ‘grotesco feminino’ ameaçaria se tornar tautológica, visto que o feminino é sempre definido em oposição à norma masculina” (RUSSO, 2000, p. 24), isto é, o feminino é sempre marcado pela diferença.

A normalização dos corpos imposta às pessoas cria categorias de mulheres “aceitáveis” e “grotescas”, numa “constante segmentação de mercado que requer modelos diferentes para mercados diferentes e, por conseguinte, classifica e mede um corpo feminino ou parte do corpo comparando-os uns aos outros” (RUSSO, 2000, p. 24). No entanto, para Russo, não são apenas as mulheres deformadas, anãs, aleijadas, duplas que são encaradas como grotescas e transformadas pelo olhar da sociedade em espetáculo, mas também o são as mulheres que se destacam pela excepcionalidade “positiva”, pelo voo, pela acrobacia, que seriam, num primeiro momento, associadas ao sublime, pois continuam estigmatizadas e à margem do normal, apesar de se destacarem pela ação, pelo espetáculo ativo. Russo critica o que vê como uma tendência por parte do movimento feminista norte-americano de normalizar esta mulher aérea, excepcional, como um ideal de mulher segura.

Pelo menos nos Estados Unidos, tem-se feito um considerável esforço para garantir que as feministas sejam ‘mulheres normais’ e que nossas aspirações políticas sejam a ‘tendência geral’ [...] esta estratégia normalizante não pode esconder o seu preconceito de classe e a fixação a uma ‘mobilidade ascendente’ que depende de se deixar os outros para trás. Além disso, ela reconhece grande parte da misoginia que permeia o medo de ‘perder a própria feminilidade’, ‘expor-se ao

ridículo’, ‘afastar os homens’ (isto é, homens poderosos) ou cometer ‘erros’. Mais importante de tudo, não questiona os próprios termos e processos da normalidade. (RUSSO, 2000, p. 37)

Tratando mais especificamente do uso do grotesco por escritoras sulistas e não necessariamente falando sobre personagens femininas, Patricia Yaeger expressa a necessidade de mudanças nos modelos para analisar a escrita das mulheres sulistas. Em primeiro lugar, “em vez de sustentar a crença na *belle* ou ‘miniatura’ feminina como a figura feminina prototípica do sul, quero colocar em seu lugar uma procissão de mulheres gigantes”¹⁴ (YAEGER, 2000, p. Xi – tradução nossa). As mulheres gigantes são as personagens altas, grandes, gordas, ativas que destoam do padrão de *belle* que é pequena, delicada, quieta e, basicamente, não incomoda ninguém. Yaeger sugere investigar:

A prevalência na literatura das mulheres do sul sobre a carne que foi rompida ou dividida pela violência, de corpos fraturados e excessivos nos dizendo algo que as diversas culturas do sul não querem que digamos. Ou seja, em vez do grotesco como uma forma decadente, quero examinar a importância dos modelos irregulares do corpo dentro de uma sociedade extremamente regulamentada e focar nas figuras de personagens danificadas, incompletas ou extravagantes descritas sob rubricas peculiarmente adequadas às histórias do sul em que o corpo é simultaneamente fracionado e oprimido¹⁵. (YAEGER, 2000, p. Xiii, tradução nossa)

14 “Instead of sustaining a belief in the belle or female ‘miniature’ as the prototypical southern female figure, I want to put in her place a procession of giant women”.

15 “I will explore the prevalence in southern women’s writing of flesh that has been ruptured or riven by violence, of fractured, excessive bodies telling us something that diverse southern cultures don’t want us to say. That is, instead of the grotesque as a decadent form, I want to examine the importance of irregular models of the body within

O argumento é que as mulheres sulistas usam o grotesco e a violência com frequência porque estão falando de uma região na qual o grotesco não era simbólico; os corpos (especialmente o corpo negro) eram fraturados e oprimidos na realidade. Escritoras da segunda metade do século XX, como O'Connor, escrevem sobre uma região e uma sociedade em convulsão com as mudanças sociais e raciais em curso. Para uma sociedade estratificada, baseada na opressão de negros e mulheres, qualquer ato ou corpo que fugisse à norma era reprimido, bem como a própria possibilidade de subversão. Esse ato ou corpo inesperado, dissonante reprimido, retorna como monstruoso para a classe dominante. Na escrita das mulheres sulistas, “em vez de reduzir a desordem à regra, a dissonância é ampliada ou multiplicada”¹⁶ (YAEGER, 2000, p. 7, tradução nossa) e a resistência branca às mudanças é representada. Portanto, “o grotesco é onipresente na ficção feminina do sul, não como uma filigrana decorativa, mas como um espaço de obsessão política”¹⁷ (YAEGER, 2000, p. Xiiiv, tradução nossa).

As estratégias utilizadas por essas escritoras em sua ficção incluem, de acordo com Yeager, explosões de monstruosidade e violência, imagens de injustiças que, apesar de não serem reconhecidas, são amplamente conhecidas, imagens de negligência e desconsideração, mulheres gigantes e corpos híbridos, numa tentativa de levar leitores a reconhecer e considerar aquilo que já é amplamente conhecido, porém não abordado claramente.

an extremely regulated society and to focus on figures of damaged, incomplete, or extravagant characters described under rubrics peculiarly suited to southern histories in which the body is simultaneously fractioned and overwhelmed”.

16 “Instead of reducing disorder to rule, dissonance gets magnified or multiplied”.

17 “The grotesque is omnipresent in southern women’s fiction not as a decorative filigree but as a space of political obsession”.

Em “Women, Language, and the Grotesque in Flannery O’Connor and Eudora Welty” (1996), Jeanne Campbell Reesman defende que o grotesco presente nas obras de O’Connor e Welty é tanto social, quanto espiritual e pessoal. Segundo ela, o grotesco passou a fazer parte da literatura “clássica” sulista, pois a sociedade do Sul é uma sociedade de fronteira, excêntrica e baseada em um sistema opressivo de raça, classe e gênero. Reesman reitera que o grotesco está na fronteira, nos limites e principalmente em cruzar os limites e “é mais característico quando nos intima a reexaminar os limites entre os corpos individuais e seus ambientes”¹⁸ (REESMAN, 1996, p. 44, tradução nossa) e, no caso das escritoras analisadas, o grotesco seria principalmente uma questão de gênero, um “*feminine grotesque*”, que Reesman acredita estar presente principalmente no discurso das personagens femininas.

Essas personagens às quais Reesman se refere são aquelas que conversam continuamente sobre questões cotidianas como nascimento, mortes, gravidez, violência e deformidades, muitas vezes por meio de clichês. Os clichês repetidos por Mrs. Hopewell, Mrs. Freeman e outras mulheres das fazendas na obra de O’Connor, seriam, dessa forma uma “tentativa inconsciente de atrair atenção para sua sensação de impotência”¹⁹ (REESMAN, 1996, p. 40, tradução nossa) diante de temas sobre os quais não era socialmente aceitável que as mulheres sulistas falassem, como racismo e machismo. A linguagem dessas personagens é permeada de imagens e clichês, que, se tomados literalmente, destacam o encontro violento de elementos

18 “Indeed, the grotesque is at its most characteristic when it enjoys us to reexamine borders between individual bodies and their environments”.

19 “Character’s speaking in clichés is an unconscious attempt to draw attention to their sense of powerlessness”.

opostos como convenção e realidade. “Através de metáforas [...] a dimensão grotesca inverte o efeito figurativo usual da linguagem literária, criando um plano de significado novo e estranho no qual as metáforas ameaçam tornar-se realidade”²⁰ (REESMAN, 1996, p. 41, tradução nossa), isto é, lançando mão da função de “carnavalização”, explicada por Bakhtin (2013).

Por meio desse processo, as mulheres se reconhecem vítimas de uma opressão, mas usam o poder da palavra com ataques indiretos para minar esta mesma opressão. O grotesco se manifesta na incongruência, no ato de apontar para coisas consideradas normais e torná-las grotescas, imbuído de um senso de alteridade, isto é, de ser o “outro”. O uso do grotesco na linguagem das personagens femininas de O’Connor serve para alertar sobre os perigos que as mulheres sulistas estavam correndo, como casamento juvenil, depressão e abusos. Reesman chega mesmo a perguntar quanto das conversas aparentemente frívolas das personagens “mascaram as violações de mulheres que ocorrem diariamente em sua sociedade? Quanto do que elas dizem é uma violação?”²¹ (REESMAN, 1996, p. 41, tradução nossa). Ela ainda chama a atenção para o fato de que, apesar de o tema do grotesco ter sido amplamente explorado na obra de O’Connor, ainda falta “análise da função social do grotesco para as protagonistas femininas”²² (REESMAN, 1996, p. 43, tradução nossa).

20 “Through metaphors of yelling your head off, being fit to be tied, dropping dead, being born twelve months apart, the grotesque dimension reverses the usual figurative effect of literary language, creating a new and uncanny plane of meaning on which metaphors threaten to become real”.

21 “How much of their conversation masks the violations of women that occur daily in their society? How much of what they say is a violation?”.

22 “What has been lacking is analysis of the social function of the grotesque for female protagonists in these author’s fiction”.

Para Yaeger “nas ficções de mulheres sulistas, o grotesco coloca em primeiro plano códigos sociais que são constrangedores, nocivos, invisíveis: códigos que o *status quo* reconhece, mas está interessado em esconder”²³ (YAEGER, 1996, p. 184, tradução nossa). Quando as escritoras decidem colocar em evidência corpos abertos, deformados, excessivos, que fogem ao padrão, seus textos atacam o conservadorismo e o padrão ilusório sulista, contestando as normas de gênero, raça e classe. Ela aponta ainda para o fato de que O’Connor viveu e escreveu em uma época de profunda violência racial no Sul. Mesmo com o fim da escravidão no século XIX, a primeira metade do século XX foi uma época de enfrentamentos raciais, linchamentos e segregação toleradas e incentivadas pelas classes dominantes, cujas consequências foram sentidas também pelas mulheres brancas. A sociedade sulista buscava manter a estratificação social e, para isso, era essencial manter a figura da *Southern lady* pura e intacta. Assim, a violência e a aparente insanidade presente nas obras das escritoras sulistas nada mais eram do que um transbordamento das violências e insanidades cotidianas.

A MULHER NO PULMÃO DE AÇO: PERSONAGENS FEMININAS EM “A CIRCLE IN THE FIRE” (1955)

Em “A Circle in the Fire” (1955), traduzido como “Um círculo no fogo” (2008), encontramos uma mulher que gerencia uma fazenda, Mrs. Cope, cujo próprio nome já nos remete ao verbo em inglês “*cope*”, que significa lidar de forma bem-sucedida com

23 “In southern women’s fictions, the grotesque foregrounds social codes that are embarrassing, damaging, invisible: codes the status quo recognizes but is interested in hiding”.

uma situação difícil. Embora seja discutível se a forma com que Mrs. Cope lida com as adversidades do conto seja bem-sucedida, podendo sugerir um nome irônico, certamente ela tem lidado com a dificuldade de ser uma mulher e gerenciar uma fazenda, como tantas outras personagens de O'Connor (Mrs. Hopewell, Mrs. May, Mrs. McIntyre). Assim como elas, Mrs. Cope também é bastante apegada à sua posição social, chegando a ser racista e esnobe, mas ainda assim uma mulher que enfrentou as dificuldades de seu trabalho:

Se a minha é a propriedade mais bem mantida aqui da região, sabe por quê? Porque eu trabalho. Tive de trabalhar para a possuir, como trabalho para conservá-la". Com a pazinha, ia acentuando cada palavra. "Não deixo que nada me atropеле nem ando sempre procurando encrenca. Encaro as coisas como elas vêm²⁴. (O'CONNOR, 2008, p. 231)

A realidade, no entanto, é que Mrs. Cope não consegue se impor tanto quanto acredita com seus funcionários nem com os visitantes indesejados que aparecem em sua fazenda sem aviso. Um dia, enquanto Mrs. Cope e Mrs. Pritchard, sua funcionária, trabalham removendo ervas-daninha do chão, três meninos aparecem na fazenda, sendo um deles filho de um ex-funcionário de Mrs. Cope. Ela tenta recebê-los de forma polida, oferecendo bolachas e refrigerante, porém desejando que fossem embora de sua propriedade, pois "O receio de que alguém se acidentasse na fazenda e a processasse por isso, tomando-lhe as terras, era constante em Mrs. Cope"²⁵

24 "I have the best kept place in the country and do you know why? Because I work. I've had to work to save this place and work to keep it". She emphasized each word with the trowel. "I don't let anything get ahead of me and I'm not Always looking for trouble. I take it as it comes" (O'CONNOR, 1988, p. 235).

25 "Mrs. Cope was Always afraid someone would get hurt on her place and sue her for

(O'CONNOR, 2008, p. 233). Além disso, "Mrs. Cope vivia preocupada com perigo de fogo no arvoredo. Nas noites de ventania, dizia para a criança ouvir: 'Livrai-nos do fogo, meu Deus, porque o vento está muito forte'"²⁶ (O'CONNOR, 2008, p. 228). Mrs. Cope tinha uma filha, Sally Virginia, a quem o narrador se refere como "criança" e temia ficar à mercê dos três adolescentes sozinha com a filha.

Mrs. Cope estava encurvada, tendo voltado a capinar o mato com força. "Temos muito o que agradecer", disse. "Devemos rezar todos os dias dando graças a Deus. Você reza?"

[...]

"Todos os dias eu rezo dando graças a Deus", Mrs. Cope disse. "Pense em tudo que nós temos. Senhor", disse e deu um suspiro, "temos de tudo", e olhou em volta seus pastos abundantes, seus morrotes onde crescia madeira em profusão, e balançou a cabeça, *como se aquilo não passasse de um peso que ela gostaria de tirar das costas.*

"Eu, tudo o que tenho é quatro dentes com abscessos", observou Mrs. Pritchard contemplando a mata.

"Pois então dê graças a Deus por não serem cinco", rebateu Mrs. Cope, jogando para trás mais um bolo de capim. "Sempre tenho alguma coisa pela qual ser grata, pois podemos ser destruídos, todos nós, por um furacão"²⁷. (O'CONNOR, 2008, p. 230, grifo nosso)

everything she had" (O'CONNOR, 1988, p. 237).

26 "Mrs. Cope was always worrying about fires in her woods. When the nights were very windy, she would say to the child, 'Oh Lord, do pray there won't be any fires, it's so windy," (O'CONNOR, 1988, p. 232–233).

27 "Mrs. Cope was bent over, digging fiercely at the nut grass again. 'We have a lot to be thankful for,' she said. 'Every day you should say a prayer of thanksgiving. Do you do that?' [...] 'Every day I say a prayer of thanksgiving,' Mrs. Cope said. 'Think of all we have. Lord,' she said and sighed, 'we have everything,' and she looked around at her rich pastures and hills heavy with timber and shook her head as if it might all be a burden she was trying to shake off her back. / Mrs. Pritchard studied the woods. 'All I go tis four abscesso teeth,' she remarked. / 'Well, be thankful you don't have five,' Mrs. Cope

Apesar de sua personalidade desagradável, os medos de Mrs. Cope são bastante genuínos. Vivendo isolada em uma fazenda com uma filha pequena na Geórgia, tendo apenas a propriedade como fonte de subsistência, Mrs. Cope tem razão em temer visitantes desconhecidos do sexo masculino, incêndios, processos e catástrofes naturais. Ela representa a nova mulher sulista que assumiu para si papéis masculinos nos negócios, porém não abdicou de suas tarefas “de mulher” e acaba, assim, sobrecarregada, olhando para a propriedade da qual se orgulhava como se fosse um fardo. Ela tenta sentir o tipo de gratidão cristã que acredita que deveria ter em relação a suas bênçãos, mas é evidente que desenvolve um tipo de gratidão à moda de Poliana, famosa personagem do romance homônimo de Eleanor H. Porter, e que não é sincera, pois passa boa parte do tempo temendo desgraças, e não contando suas bênçãos.

As descrições contrastantes de Mrs. Cope e Mrs. Pritchard deixam evidente a diferença entre personagens femininas de classes sociais diferentes e sua aceitação do potencial positivo do grotesco, sua aceitação ou recusa do rebaixamento anti-burguês:

Mrs. Pritchard, encostada na chaminé, braços dobrados sobre uma dobra de barriga e um pé cruzado sobre o outro, com o dedão cravado na terra. Sendo ela corpulenta, seu rosto, porém era miúdo e pontudo, de olhar firme e penetrante. Mrs. Cope, que estava agachada, arrancando mato da beira de um canteiro em volta da casa, era o contrário: muito pequena e magra, com um rosto grande, redondo, e olhos pretos que pareciam estar o tempo todo aumentando por trás dos

snapped and threw back a clump of grass. “We might all be destroyed by a hurricane. I can Always find something to be grateful for” (O’CONNOR, 1988, p. 234).

óculos, como se ela vivesse permanentemente espantada. Ambas usavam chapéus que haviam sido iguaizinhos, mas o de Mrs. Pritchard já estava desbotado e disforme, enquanto o de Mrs. Cope se mantinha ainda firme no seu verde viçoso²⁸. (O'CONNOR, 2008, p. 227)

Enquanto uma personagem é gorda, grande, tem olhar firme e literalmente, além de figurativamente, os pés-no-chão, uma mulher grotesca em conexão com o resto da sociedade e com o cósmico; a outra é descrita como mirrada e imatura, pequena, magra e verde, apesar de sua pretensa posição de autoridade. Todavia, os olhos pretos e aumentados de Mrs. Cope, em constante espanto, podem indicar sua possibilidade de abraçar o grotesco e entrar em conexão com seu meio, que ainda lhe causa apenas estranhamento:

Os olhos não têm nenhuma função. Eles exprimem a vida puramente *individual*, e de alguma forma interna, que tem a sua própria existência, a qual não conta para nada no grotesco. Esse só se interessa pelos olhos *arregalados* [...] pois interessa-se por tudo o que *sai, procura sair, ultrapassa o corpo*, tudo o que procura escapar-lhe. Assim, todas *as excrescências e ramificações* têm nele um valor especial, tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não-corporal. Além disso, os olhos arregalados interessam ao grotesco, porque atestam *uma tensão puramente corporal*. (BAKHTIN, 2013, p. 276 - 277, grifo do autor)

28 “Mrs. Pritchard was leaning against the chimney, her arms folded on a shelf of stomach, one foot crossed and the toe pointed into the ground. She was a large woman with a small pointed face and steady ferreting eyes. Mrs. Cope was the opposite, very small and trim, with a large round face and black eyes that seemed to be enlarging all the time behind her glasses as if she were continually being astonished. She was squatting down pulling grass out of the border beds around the house. Both women had on sunhats that had once been identical but now Mrs. Pritchard’s was faded and out of shape while Mrs. Cope’s was still stiff and bright green” (O'CONNOR, 1988, p. 232).

Diferentemente de Mrs. Cope, que pensa em ser grata e falar de coisas alegres, como uma boa dama sulista, Mrs. Pritchard tem uma conexão bastante forte com o grotesco e uma atração por assuntos que causam estranhamento: “Mrs. Pritchard não podia aceitar um anticlímax. Para manter seu equilíbrio, um gosto de sangue, de quanto em quando, lhe era necessário”²⁹ (O’CONNOR, 2008, p. 244).

Assim, logo no primeiro parágrafo temos esse gosto de sangue que equilibrava Mrs. Pritchard quando ela comenta:

‘Sabe aquela mulher que ganhou neném dentro de um pulmão de aço?’, perguntou Mrs. Pritchard. [...] ‘Sendo parente nossa, fomos lá ver o corpo’, Mrs. Pritchard disse. ‘Vimos o nenenzinho também’. Mrs. Cope não disse nada. Não aguentava mais essas histórias sinistras, que, segundo ela, lhe causavam depressão. Já Mrs. Pritchard era capaz de viajar sessenta quilômetros pelo prazer de ir ver alguém espichado³⁰. (O’CONNOR, 2008, p. 227–228)

A relação das duas personagens com a mortalidade é bastante diferente, causando depressão em Mrs. Cope e sendo objeto da conversa (quase monólogo) de Mrs. Pritchard por várias páginas. Ela comenta sobre o bebê: “Estava com ela, no caixão, no braço dela”³¹ (O’CONNOR, 2008, p. 228), porém não recebe resposta da patroa. É importante destacar que as personagens trocam

29 “Mrs. Pritchard could not stand an anticlimax. She required the taste of blood from time to time to keep her equilibrium” (O’CONNOR, 1988, p. 246).

30 “‘You know that woman that had that baby in that iron lung?’ Mrs. Pritchard said. [...] ‘Beinst she was kin to us, we gone to see the body,’ Mrs. Pritchard said. ‘Seen the little baby too’ / Mrs. Cope didn’t say anything. She was used to these calamitous stories; she said they wore her to a frazzle. Mrs. Pritchard would go thirty miles for the satisfaction of seeing anybody laid away” (O’CONNOR, 1988, p. 232).

31 “‘She had her arma round it in the coffin” (O’CONNOR, 1988, p. 233).

palavras, mas não estabelecem comunicação real, o entendimento e a compreensão das mensagens não acontecem. Com frequência, uma personagem fala de um assunto, enquanto outra fala sobre algo diferente, tentando ensinar uma lição. Essa situação da não-comunicação acontece também com a filha, Sally Virginia e demonstra a falta de conexão entre as mulheres que habitavam a fazenda, aprofundando seu isolamento.

A imagem da mulher que dá à luz em um pulmão de aço e da mesma mulher com o bebê dentro do caixão evidencia a atmosfera de clausura experimentada pelas personagens no conto. Mrs. Pritchard retoma este tema constantemente:

‘Não entendo como ela teve o neném *dentro* daquilo’, disse agora em tom normal, retomando seu tema. [...] ‘Passou naquilo quatro meses, sabe, antes de ela ficar daquele jeito. Eu, se me metessem num troço assim, eu certas coisas não faria... como será que eles...?’³². (O’CONNOR, 2008, p. 230)

O pulmão de aço, ou ventilador de pressão negativa, foi posteriormente substituído por outros equipamentos e técnicas médicas, como o ventilador de pressão positiva, a intubação ou a ventilação bifásica, mas consiste basicamente num aparelho que permite ao paciente respirar em caso de paralisia dos músculos da respiração ou em casos em que o esforço de respiração se prova muito grande. O parto e a morte dentro do pulmão de aço são imagens do aprisionamento do corpo feminino na narrativa, de mulheres que lutam, muitas vezes em vão, para sobreviver num ambiente hostil.

32 “‘I don’t see myself how she had it *in* it,’ she went on in her normal voice. [...] ‘See she was in it four months before she even got that away. Look like to me if I was one of them, I would leave off... how you reckon they...?’” (O’CONNOR, 1988, p. 234).

Mrs. Pritchard, como já evidenciado, estava em conexão com o resto do mundo e tem dificuldade de aceitar que um ato tão grotesco como o parto, o nascimento e a morte, tenha acontecido num ambiente de clausura, interrompendo o ciclo alegre do grotesco, que deveria ter um polo negativo de morte, mas também o renascimento, algo que não aconteceu, já que o bebê também não resistiu. Nesse sentido, estamos diante de uma imagem do grotesco estranho, como explicado por Kayser:

[...] faz parte dos motivos característicos do grotesco tudo o que, como utensílio, leva a sua própria vida perigosa. [...] A mistura do mecânico com o orgânico se oferece com a mesma facilidade que a desproporção [...] O elemento mecânico se faz estranho ao ganhar vida; o elemento humano, ao perder a vida. São motivos duradouros os corpos enrijecidos em bonecas, autômatos, marionetes, e os rostos coagulados em larvas e máscaras. (KAYSER, 2013, p. 158)

A imagem de aprisionamento de mulheres em um ambiente hostil ao feminino repete-se na descrição do ambiente da fazenda que abre o conto, imediatamente antes da menção ao pulmão de aço:

Muitas vezes a última fileira de árvores era uma sólida muralha azul-acinzentada, só um pouco mais escura que o céu, mas nessa tarde ela estava quase preta, e o branco lívido do céu, por trás, era ofuscante. [...] A criança achou que o céu branco dava a impressão de estar forçando a muralha para tentar invadir a fortaleza³³. (O'CONNOR, 2008, p. 227–228)

33 "Sometimes the last line of trees was a solid gray blue wall a little darker than the sky but this afternoon it was almost black and behind it the sky was a livid glaring white [...] The child thought the blank sky looked as if it were pushing against the fortress wall, trying to break through" (O'CONNOR, 1988, p. 232).

É como se as mulheres, principais moradoras da fazenda, vivessem cercadas por uma muralha, mas, numa antecipação da chegada dos três meninos, o céu tenta invadir a fortaleza. Da mesma maneira, as descrições do pôr-do-sol lembram Mrs. Cope de seu medo de incêndios e evoca o aspecto masculino e agressivo do astro-rei:

Um sol inflado e cor de fogo, que já quase tangenciava a linha do arvoredo e se suspendia numa rede de farrapos de nuvens, como se a fosse incendiar de repente para cair dentro da mata. [...] O sol ardia tão rápido que parecia empenhar-se por colocar tudo em fogo. A torre branca da caixa-d'água ganhava um brilho rosado, e o verde-escuro da grama, como que vitrificando-se, tornava-se inatural³⁴. (O'CONNOR, 2008, p. 238-239)

O sol pode assumir inúmeros símbolos nas mais diversas culturas, mas, na cultura clássica é associado aos deuses Helios e Apolo. Já na cultura cristã, por simbolizar “a alternância vida-morte-renascimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 836) bem como a ressurreição e a imortalidade, o sol associa-se também à figura de Jesus. De uma forma ou de outra, na cultura ocidental o sol e a lua representam a dualidade ativo-passivo, macho-fêmea, na qual os polos ativo e macho são associados ao sol e passivo e fêmea à lua. “Para a astrologia, igualmente, o Sol sempre foi o símbolo do princípio gerador masculino e do princípio de autoridade [...] Também é símbolo da região do psiquismo instaurado pela

34 “[...] the sun which was going down in front of them, almost on top of the tree line. It was swollen and flame-colored and hung in a net of ragged cloud as if it might burn through any second and fall into the woods. [...] The sun burned so fast that it seemed to be trying to set everything in sight on fire. The White water tower was glazed pink and the grass was an unnatural green as if it were turning to glass” (O'CONNOR, 1988, p. 241).

influência paterna no papel de instrução, educação, consciência, disciplina” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 839). Dessa forma o sol constitui um símbolo ambivalente, pois ao mesmo tempo em que representa um princípio gerador da vida e é em muitas culturas associado ao feminino por essa razão, o excesso de luz solar também pode causar danos e destruição aos seres vivos.

Em “A Circle in the Fire”, o sol está diretamente associado ao poder de destruição e supomos que a narrativa se passa no verão, estação com maior tempo de luz solar e mais seca no estado da Geórgia. Ademais, os três adolescentes, Powell, Garfield e W. T. Harper, estão de férias da escola e aproveitam para viajar de Atlanta para a fazenda e praticamente invadi-la, já que Mrs. Cope pede repetidas vezes que os meninos vão embora e eles, como forma de exercer a autoridade masculina que acreditam possuir, andam nos cavalos de Mrs. Cope, soltam seu touro, bebem o leite produzido na fazenda, nadam no tanque das vacas e, por fim, incendeiam a mata que cercava a propriedade, assim como o sol parecia querer fazer.

A despeito das tentativas de Mrs. Cope de exercer sua autoridade sobre sua propriedade, os meninos continuam repetindo que a mata não pertencia a ela, nem a qualquer outra pessoa e que tudo pertencia a Deus. Embora houvesse apenas três mulheres morando na fazenda: Mrs. Cope, Sally Virginia e Mrs. Pritchard, um dos meninos comenta com o funcionário da fazenda: “Eu nunca vi um lugar com tanta praga de mulher, como é que você aguenta isso aqui?”³⁵ (O’CONNOR, 2008, p. 241).

35 “I never seen a place with so many damn women on it, how do you stand it here?” (O’CONNOR, 1988, p. 243).

Mesmo sendo adulta e proprietária das terras, Mrs. Cope parece não ter poder em relação aos adolescentes, apenas pelo fato de que são do sexo masculino, reforçando mais uma vez a dualidade ativo-passivo:

‘Mas a senhora não pode fazer nada’, Mrs. Pritchard disse. ‘Vai ter de aguentar esses moleques [...] e a senhora não tem o que fazer, a não ser cruzar os braços’.

‘Pois eu não vou ficar de braços cruzados’, Mrs. Cope disse. ‘Diga ao seu marido para pôs os cavalos na cocheira’.

‘Ele já pôs. Não se pode prever o que um moleque de treze anos é capaz de aprontar, quando ele é tão mal-intencionado e maldoso como um homem com o dobro dessa idade. Nunca se sabe onde voltará a fazer estripulias’³⁶. (O’CONNOR, 2008, p. 240-241)

Apesar das tentativas, das conversas e do ultimato de Mrs. Cope aos meninos, dizendo que se não fossem embora ela chamaria o xerife, demonstrando mais uma vez sua falta de autoridade real, já que a solução seria chamar outro homem para que fosse respeitada, a fazendeira não consegue efetivamente evitar que os meninos destruam sua propriedade. Mrs. Cope é a mulher sulista que confia no poder das tradições de hospitalidade e das boas maneiras para protegê-la do mal exercido pelos homens e, quando isto falha, confia ainda no poder policial exercido por outros homens, mas nada é suficiente para mantê-la a salvo. A personagem é traída pelo próprio sistema sulista que busca defender.

36 “‘There ain’t a thing you can do about it,’ Mrs. Pritchard said. ‘What I expect is you’ll have them [...] and there’s nothing you can do but fold your hands’ / ‘I do not fold my hands,’ Mrs. Cope said. ‘Tell Mr. Pritchard to put the horses up in the stalls’ / ‘He’s already did that. You take a boy thirteen year old is equal in meanness to a man twict his age. It’s no telling what he’ll think up to do. You never know where he’ll strike next” (O’CONNOR, 1988, p. 243).

Se confiar no sistema e tentar defendê-lo e adequar-se na medida do possível ao papel feminino esperado não é o suficiente para que as mulheres tenham sua existência respeitada, revoltar-se contra o sistema, ou recusar-se a assumir o ideal tampouco é o suficiente para que as mulheres estejam a salvo da agressividade masculina, como o caso da filha Sally Virginia demonstra.

Sally Virginia, em “A Circle in the Fire”, “era uma menina pálida e gorda, de doze anos, meio trombuda e meio vesga, que tinha uma boca enorme, cheia de brilhos prateados”³⁷ (O’CONNOR, 2008, p. 234). Os brilhos prateados ou *silver bands* em inglês indicam que a menina usava aparelho ortodôntico além dos óculos, como aparece mais adiante na narrativa. Sua descrição física já deixa clara sua falha em atingir os padrões de beleza que eram impostos até mesmo para meninas de doze anos. O nome Virginia, remetendo a virgindade e pureza, assim como a idade, o comportamento da menina e a insistência do narrador em chamá-la de criança indicam sua imaturidade e inexperiência. Ela cresceu em um ambiente relativamente protegido e assistiu a todas as interações da mãe com os meninos pela janela do andar de cima da casa.

É Sally Virginia que primeiramente avista a chegada dos meninos e se esconde para observar sem ser vista. Ao longo de toda a narrativa, a menina mais assiste aos acontecimentos de forma indireta, pela janela, do que realmente toma parte neles, reforçando ainda outra vez a sensação de clausura instalada na narrativa. Enquanto os meninos de treze anos, apenas um ano mais velhos que Sally Virginia, podiam viajar de carona até

37 “She was a pale fat girl of twelve with a frowning squint and a large mouth full of silver bands” (O’CONNOR, 1988, p. 238).

a fazenda e viver como bem entendessem, a menina apenas lê livros e observa a vida na fazenda. A dualidade ativo-passivo é reforçada desde a infância.

A menina, no entanto, ainda parece não se dar conta das implicações cotidianas do machismo da sociedade sulista em sua vida, algo que está prestes a mudar:

Subitamente a criança à janela pôs a cabeça bem para fora, gritou ufa! e, de olhar arrevesado, com a língua toda a lhe saltar pela boca, deu a impressão de que ia vomitar.

O garoto maior, olhando para cima, encarou-a. 'Meu Deus', exclamou então num resmungo, 'outra mulher!'

Ela saiu da janela, deu uns passos para trás e se encostou na parede. Assumira uma expressão furiosa, como se tivesse levado um tapa na capa sem saber quem o havia dado. Tão logo os garotos se afastaram, desceu até a cozinha, onde Mrs. Cope estava lavando a louça, e disse: 'Se eu puser a mão nesse menino maior, sou bem capaz de esfolar ele vivo'.

'Não se meta com eles', disse Mrs. Cope, virando-se de pronto. 'Moças direitas não esfolam ninguém. Deixa eles pra lá, que amanhã de manhã já irão embora'.

Mas a manhã chegou e não foram³⁸. (O'CONNOR, 2008, p. 239)

38 "The child suddenly stuck her head far out the window and said, 'Ugggghrhh,' in a loud voice, crossing her eyes and hanging her tongue out as far as possible as if she were going to vomit / The large boy looked up and stared at her. 'Jesus,' he growled, 'another woman.' / She dropped back from the window and stood with her back against the wall, squinting fiercely as if she had been slapped in the face and couldn't see who had done it. As soon as They left the steps, she came down into the kitchen where Mrs. Cope was washing the dishes. 'If I had that bid biy down I'd beat the daylight out of him,' she said. / 'You keep away from those boys,' Mrs. Cope said, turning sharply. 'Ladies don't beat the daylight out of people. You keep out of their way. They'll be gone in the morning.' / But in the morning They were not gone" (O'CONNOR, 1988, p. 241–242).

O tapa na cara que Sally Virginia sente é a percepção de que está presa num sistema que odeia mulheres, no qual até mesmo um adolescente de treze anos pode ter mais poder do que uma mulher feita. No entanto, a essa altura do conto a menina ainda não percebe a origem desse “tapa na cara”, ela apenas sente raiva contra o que instintivamente acredita ser uma injustiça.

Embora ainda muito imatura, Sally Virginia também menospreza os medos e receios da mãe, com quem tem uma relação complicada. A menina gosta de ler livros, despreza o trabalho doméstico e as “boas maneiras” e recebe reprimendas da mãe por isso. Assim como muitas outras personagens de O’Connor, Sally Virginia não deseja se adequar ao padrão da *Southern belle*, ao contrário, ela deseja sair de sua vida de observação passiva dos acontecimentos para defender a mãe de forma ativa, enfrentando os meninos e vivendo uma aventura. Dessa forma, quando Mrs. Cope acredita erroneamente ter se livrado dos adolescentes e volta sua atenção para a filha, o conflito entre as expectativas da mãe em relação ao padrão de filha que gostaria de ter e as expectativas da filha para si mesma entram em conflito:

[...] voltou sua atenção para a criança, que tinha posto um macacão por cima do vestido e, na cabeça, enterrado o mais possível, um velho chapéu de feltro de homem, e que agora se armava com duas pistolas numa cartucheira decorada quase à altura dos óculos, que parecia espremer a vermelhidão em seu rosto. Mrs. Cope a observou com um olhar de tragédia e se desdobrou em perguntas: ‘Qual a razão dessa aparência idiota? E se chegar uma visita? Será que você não cresce nunca? O que vai ser de você?’ quando eu te olho,

tenho vontade de chorar! Às vezes até parece que você é igual a Mrs. Pritchard!'

'Me deixe em paz', disse a menina em tom muito irritado. 'Me deixe em paz, sim? Só isso. Eu não sou você, não', e lá se foi para a mata como se estivesse no encalço de algum inimigo, com a cabeça jogada bem para frente e cada mão agarrada numa arma³⁹. (O'CONNOR, 2008, p. 245 - 246)

Em contraste com as roupas elegantes que as mulheres vestiam para parecer ladies (chapéus, luvas, babados, flores), Sally Virginia veste um macacão, uma roupa normalmente usada por homens e por pessoas da classe trabalhadora, por facilitar os movimentos do trabalho. Além de tudo, ela veste o macacão por cima do vestido, considerado pela mãe uma escolha mais adequada e feminina, um chapéu masculino e duas pistolas. Basicamente, a menina se veste de menino por cima de suas vestes femininas para poder ir enfrentá-los. Mrs. Cope ignora a tentativa da filha de se travestir de autoridade, para poder expulsar os invasores, como as duas pistolas (símbolo fálico) claramente evidenciam. Pensando no conceito de carnavalização ou grotesco de Bakhtin (2013) como relativização e rebaixamento da autoridade, pela lógica das coisas "ao avesso", da inversão, da paródia e dos travestis, ao vestir-se de menino, Sally Virginia está

39 "[...] she turned her attention to the child who had put on a pair of overalls over her dress and had pulled a man's old felt hat down as far as it would go on her head and was arming herself with two pistols in a decorated holster that she had fastened around her waist. The hat was very tight and seemed to be squeezing the redness into her face. It came down almost to the tops of her glasses. Mrs. Cope watched her with a tragic look. 'Why do you have to look like an idiot?' she asked. 'Suppose company were to come? When are you going to grow up? What's going to become of you? I look at you and I want to cry! Sometimes you look like you might belong to Mrs. Pritchard!' / 'Leave me be,' the child said in a high irritated voice. 'Leave me be. I ain't you,' and she went off to the woods as if she were stalking out an enemy, her head thrust forward and each hand gripped on a gun" (O'CONNOR, 1988, p. 247 - 248).

também operando um rebaixamento do ideal de masculinidade sulista e torna-se cômica nesse sentido.

Com suas pistolas em punho, a menina entra na mata e começa a performar sua recém adquirida autoridade para com as árvores:

‘Vou pegar um por um, vou acabar com a raça de vocês. Dêem as caras, vamos! DÊEM AS CARAS!’, disse brandindo uma das armas ao passar por um grupo de pinheiros de caules longos e nus, quatro vezes mais altos do que ela. Sempre a avançar, com murmúrios e resmungos que iam de si para si, valia-se da arma empunhada para com ela afastar os galhos que eventualmente barrassem seu caminho. De vez em quando, ao fazer uma pausa para tirar da roupa alguma rama cheia de espinhos que nela havia grudado, dizia: ‘me largue, me deixe em paz, eu já disse’, dando uma cacetada na rama com a arma antes de voltar a andar⁴⁰. (O’CONNOR, 2008, p. 246)

Por mais cômica e risível que seja a cena da menina enfrentando galhos com pistolas pareça, ela evidencia seu desejo real enquanto menina que acaba de perceber as desvantagens de tornar-se mulher em uma sociedade patriarcal, de ter seu caminho livre, de que a “deixem em paz”, ou, em inglês “*leave me be*”, o que pode significar “deixe-me ser” ou “deixe-me existir”. Ao vociferar essa expressão repetidas vezes, Sally Virginia está pedindo para que permitam que ela seja ela mesma, para que possa existir

40 “‘I’m going to get you,’ she said. ‘I’m going to get you one by one and beat you black and blue. Line up. LINE UP!’ she said and waved one of the pistols at a cluster of long bare-trunked pines, four times her height, as she passed them. She kept moving, muttering and growling to herself and occasionally hitting out with one of the guns at a branch that got in her way. From time to time she stopped to remove the thorn vine that caught in her shirt and she would say, ‘Leave me be, I told you. Leave me be,’ and give it a crack with the pistol and then stalk on” (O’CONNOR, 1988, p. 248).

enquanto mulher nessa sociedade da maneira que desejar, sem que sua existência seja constantemente ameaçada. Sally Virginia é grotesca e corporifica ao mesmo tempo o rebaixamento do ideal de feminilidade e de masculinidade neste conto e mesmo performando uma ideia de masculinidade assertiva, ela “cuidou de deixar os pés plantados firmemente no chão. Por várias vezes ergueu-os e tornou a abaixá-los, para calcar a terra, enraivecida, como se estivesse esmagando alguma coisa no chão”⁴¹ (O’CONNOR, 2008, p. 246).

Na mata, a menina consegue realmente encontrar os adolescentes, que tomavam banho nus no tanque das vacas. Sally Virginia mais uma vez os observa escondida atrás de um tronco, voltando a seu papel de menina observadora. Quando ela percebe que os meninos vão incendiar a mata, confirmando o maior medo de sua mãe, ela alcança verdadeira compreensão de seu enclausuramento na fazenda e num corpo feminino que lhe relega uma posição vulnerável e desprivilegiada na sociedade, mesmo quando ela tenta compensar com as pistolas. Suas armas e sua roupa eram inúteis contra o fogo e “ela tentou correr pelo pasto, mas suas pernas estavam muito pesadas, e ali ficou, oprimida por uma aflição inédita, que nem sabia direito de onde vinha nem nunca havia sentido”⁴² (O’CONNOR, 2008, p. 248). Felizmente, ela consegue correr e voltar para a mãe, mas a marca de seu encontro com a misoginia e o machismo está em sua face “estampada em

41 “She planted both feet carefully and firmly on the ground. She lifted them and put them down several times, grinding them fiercely into the dirt as if she were crushing something under her heels” (O’CONNOR, 1988, p. 248).

42 “She turned and tried to run across the field but her legs were too heavy and she stood there, weighted down with some new unplaced misery that she had never felt before” (O’CONNOR, 1988, p. 250).

branco e vermelho”⁴³ (O’CONNOR, 2008, p. 248). Quando vê a mãe novamente, reconhece nela “a face da aflição que pela primeira vez ela mesma tinha sentido – mas que, estampada na mãe, dava a impressão de ser bem velha, de pertencer a qualquer um, fosse um negro, um europeu ou até mesmo o próprio Powell”⁴⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 249).

No contexto dos anos 1950, logo após a Segunda Guerra Mundial, a aflição ou o sentimento de medo e vulnerabilidade poderiam aparecer igualmente no rosto de uma mulher, um negro, um refugiado europeu ou até mesmo um menino adolescente, no entanto, de todas essas pessoas mencionadas o único que havia efetivamente causado a expressão de aflição tanto em Sally Virginia quanto em sua mãe fora Powell. Assim, embora muitas explicações de cunho religioso existam sobre o final da narrativa, é possível perceber em “A Circle in the Fire” o primeiro encontro de uma menina inocente com a misoginia e o machismo e sua percepção de quão frágil sua posição e sua segurança em tal sociedade são, ainda que ela permaneça à margem, observando a ação apenas das janelas e de trás das árvores. Sua existência está sempre ameaçada.

CONCLUSÕES

Em “A Circle in the Fire”, os valores tradicionais patriarcais reaparecem na voz de Mrs. Cope, que já exerce papel de liderança e chefia tradicionalmente considerados masculinos, mas ainda tenta passar a imagem de docilidade e feminilidade exigida dela

43 “Embossed red and white” (O’CONNOR, 1988, p. 250).

44 “It was the face of the new misery she felt, but on her mother it looked old and it looked as if it might have belonged to anybody, a Negro or a European or to Powell himself” (O’CONNOR, 1988, p. 250-251).

e acredita na hierarquia da sociedade sulista. A tentativa de exercer esse papel duplo numa sociedade misógina deixa-a numa posição de exaustão e fragilidade, evidenciando o contexto hostil e claustrofóbico em que as mulheres estavam inseridas.

Mas, na ficção curta de O'Connor, há mulheres que se revoltam contra as opressões e contra a injustiça dos ideais impostos a elas e apresentam comportamentos inesperados e considerados monstruosos. São as aberrações, as mulheres à margem da vida social e que não desejam adentrá-la, pois acreditam que os padrões estão corrompidos. Esse é o caso das meninas Sally Virginia. Talvez por ser parte de uma geração mais nova, a menina compreende a opressão a que estão sujeitas mães, avós e mulheres “de família” que precisam observar seu comportamento constantemente, não demonstrar descontentamento ou mais talento que um homem. As mulheres que se revoltam são alvo da raiva e da inveja masculina reprimidas e podem até ter destinos trágicos e violentos, mas são exemplos de resistência mesmo diante do medo de aniquilação pelo patriarcado.

Assim, mesmo que o tratamento despendido às personagens seja agressivo, tal agressividade é um meio de promover o choque em quem lê com mulheres que não se encaixam nem nos estereótipos de feminilidade sulista com os quais a autora pessoalmente também sofria, nem nas imagens de felicidade materna ou empoderamento feminino. As personagens femininas de O'Connor não são idealizadas, seja como mulheres completamente passivas ou como exemplos de superação das dificuldades, porque são a subversão do próprio ideal, são a estilização de mulheres reais com falhas, qualidades e contradições.

A obra ficcional de O'Connor é grotesca como suas mulheres: transgressiva, cruza e transborda os limites. A literatura da autora rebaixa os padrões literários impostos às escritoras sulistas, ela recusa-se a propagar o ideal de matriarca sulista ou da *belle*, recusa-se a escrever uma literatura confortável. Conta-se que, na ocasião da publicação de *Wise Blood* (1952), uma senhora escreveu uma carta a O'Connor reclamando que o romance tinha deixado “um gosto ruim na boca”, ao que a autora respondeu que ela “não deveria tê-lo comido”. Essa anedota exemplifica a quebra de expectativas causada pela obra da autora em leitores mais tradicionais; é a deglutição e regurgitação grotescas da literatura subversiva.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 8.ed. São Paulo: Hucitec, 2013.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras cores, números*. 27.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: Configuração na Pintura e na Literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- O'CONNOR, Flannery. *Flannery O'Connor: Collected Works*. New York: The Library of America, 1988.
- O'CONNOR, Flannery. *Contos Completos: Flannery O'Connor*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- REESMAN, Jeanne Campbell. Women, Language, and the Grotesque in Flannery O'Connor and Eudora Welty. In: RATH, Sura P.; SHAW, Mary Neff (Org.). *Flannery O'Connor: New Perspectives*. Athens; London: The University of Georgia Press, p. 38-56, 1996.
- RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCOTT, R. Neil; STREIGHT, Irwin H. (Org.). *Flannery O'Connor: The Contemporary Reviews*. Cambridge. New York: Cambridge University Press, 2009.

YAEGER, Patricia. Flannery O'Connor and the Aesthetics of Torture. In: RATH, Sura P.; SHAW, Mary Neff (Org.). *Flannery O'Connor: New Perspectives*. Athens and London: The University of Georgia Press, p. 183–206, 1996.

YAEGER, Patricia. *Dirt and Desire: Reconstructing Southern Women's Writing 1930-1990*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2000.

12

**NO VÃO DA ESCADA: O MEDO DE SI EM
A OBSCENA SENHORA D DE HILDA HILST**

Paulo César Andrade da Silva
Victor André Pinheiro Cantuário

Recebido em 09 out 2022.

Aprovado em 25 jan 2023.

Paulo César Andrade da Silva

Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/FCL-Ar). Professor da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/FCL-Ar).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9290459261474398>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5898-2914>.

E-mail: paulo.andrade@unesp.br.

Victor André Pinheiro Cantuário

Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/FCL-Ar). Professor da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) – *campus* Santana.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5400803841633748>.

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-1706-1016>.

E-mail: ve.cantuario@gmail.com.

Resumo: O objetivo do artigo é identificar a natureza do medo na obra *A obscena senhora D*, da escritora paulista Hilda Hilst. Amparado pela discussão filosófica de Svendsen (2008) sobre o medo e como é possível identificá-lo, bem como distingui-lo de outras emoções humanas, o artigo primeiramente apresenta a obra em questão para em um segundo momento se

deter na reflexão do medo no livro, indicando qual a configuração do medo de Hillé/senhora D e como ele se manifesta ao longo da narrativa. Tendo em vista que é uma das obras mais conhecidas e, no conjunto da prosa de ficção da escritora, uma das mais estudadas, o artigo pretende acrescentar mais uma sugestão de leitura a seu respeito, que é a evidência do medo no comportamento da protagonista.

Palavras-chave: A obscena senhora D. Medo e medo de si. Filosofia do medo. Hilda Hilst. Literatura brasileira contemporânea.

Abstract: This paper has by aim to identify the nature of fear in *A obscena senhora D*, written by Hilda Hilst. Based on the philosophical discussion of Svendsen (2008), about fear and how it is possible to identify the phenomenon, as well as to distinguish it from other human emotions, the paper firstly presents the book and then follows to a second moment in which the fear is discussed in the book, showing which is its form in the behavior of Hillé/senhora D and how it is possible to identify this particular emotion. Considering that the book is one of the most distinguished works of Hilst, the paper wants to propose one more way of reading it, that of the fear as an expression of life itself.

Keywords: A obscena senhora D. Fear and fear of herself. Philosophy of fear. Hilda Hilst. Contemporary Brazilian literature.

PALAVRAS INICIAIS

O medo é uma emoção, afirma Svendsen (2008). E emoções são formas de se fazer presente no mundo, bem como de reagir a ele. Nesse sentido, como outras emoções, o medo desempenha um importante papel na maneira como nos comportamos diante de determinadas situações.

Entretanto, aquilo a que se associa o medo sofreu modificações ao longo da história, isto é, se hoje se fala em uma cultura do medo, para fazer uso da expressão de Frank Furedi¹, é preciso compreender que ela se refere a um conjunto de elementos que fazem parte do contexto contemporâneo.

Dessa forma, a dinâmica do medo nos séculos XX e XXI é significativamente distinta daquela que se pode observar em séculos anteriores. Uma forma de confirmar isso é olhar para a maneira como a ciência, as artes e a literatura retrataram-no em diferentes momentos.

Em referência à literatura, por exemplo, o medo adquire uma importante função e atua de modo decisivo na literatura gótica, surgida na Europa, no século XVIII, que se dedicou a posicionar o humano em um mundo que não lhe seria absolutamente favorável, mas lugar de insegurança e incerteza.

Apesar de o medo na literatura ter se direcionado para a exploração de outras categorias, além do que o gótico havia proposto, a própria ideia do medo como emoção não sofrerá grandes modificações, pois ainda segue sendo caracterizado por um conjunto de reações físicas e psicológicas que permitem identificá-lo.

Algumas dessas, destacadas por Svendsen, são a mudança no ritmo da respiração, a aceleração do batimento cardíaco, tremores, alucinações, confusão mental e, em alguns casos, a completa impossibilidade de executar qualquer movimento. Reações que podem ser conferidas em livros que se propuseram a explorar tal emoção.

1 Em 1997, o sociólogo publicou um livro cujo título traz essa mesma expressão.

Contudo, é importante salientar, ainda de acordo com o filósofo norueguês, que essas condições somente podem ser associadas ao medo se o indivíduo tiver a percepção consciente de que se encontra em uma situação que represente perigo a si, ou seja, o medo é sempre medo de algo, orientado a um objeto.

Na cena literária contemporânea, o medo se manifesta alimentado por outras situações ou situações-limite, além do contato com o sobrenatural, como ser abandonado, estar só ou isolado, morrer de maneira imaginada como dolorosa, perder alguém muito querido, guerra nuclear, epidemia/pandemia, ataque terrorista.

Como se vê, parte desses medos é produzida mais externamente, não se relacionando com o contexto social, enquanto parte advém mais do interior e das experiências a que uma dada pessoa foi exposta, ou seja, está relacionada diretamente à sua vida.

Escrever sobre experiências que provocam medo ou que põem as personagens em situações-limite é algo que motivou constantemente a escritora paulista Hilda Hilst (1930-2004) ao longo de suas cinco décadas de atividade literária, seja na poesia, na prosa ou no teatro.

Segundo confessou em entrevista concedida no ano de 1993, Hilst disse o seguinte: “Tenho muito medo, tenho pânico de situações-limite. Acho que escrevo sobre elas para me exorcizar. A paixão, a morte, o perguntar-se. Tenho muito medo de mim também, por isso escrevo. Escrever é ir em direção a muitas vidas e muitas mortes” (MAFRA, 2013, p. 151).

Uma dessas situações-limite, a experiência do isolamento como expressão de medo, é justamente vivenciada por Hillé, protagonista de *A obscena senhora D*, romance publicado originalmente em 1982 pela editora Massao Ohno.

Ao longo da narrativa, é possível identificar instantes nos quais Hillé manifesta física e psicologicamente o medo que se instala nessa obra de Hilst. Não à toa, ser abandonada é o motivo eleito por Ehud para atribuir à sua esposa a denominação de senhora D.

Identificar a manifestação do medo no romance de Hilst é o propósito do artigo. Para tanto, inicialmente, serão apresentados comentários sobre o livro para, em seguida, demonstrar, em diálogo com as proposições de Svendsen, como esse medo se expressa nas ações da senhora D.

DE HILLÉ A SENHORA D: UMA TRANSFORMAÇÃO QUE PRODUZ MEDO

Na introdução do levantamento realizado por Cristiano Diniz, sobre os estudos a respeito da obra de Hilda Hilst, abrangendo os anos de 1949 a 2018, Pécora (2018a) menciona uma lista dos dez textos da escritora mais estudados até aquele momento, posicionando em primeiro lugar *A obscena senhora D*.

Para o crítico literário, o que explica essa predominância não é tanto a reconhecida qualidade da obra e seu caráter inovador, mas o fato de ser a mais conhecida de Hilst. “Em parte, porque é um livro que se ajusta mais facilmente às leituras biográficas que insistem em fazer coincidir a narrativa hilstiana com o que sabem ou imaginam (quase sempre mais imaginam do que sabem) sobre a pessoa” da escritora paulista (PÉCORA, 2018a, p. 13).

É quase como se parte do público leitor buscasse conhecer a Hilda, por detrás da escritora, através de suas obras, reduzindo-a a uma personagem de si mesma ou produzindo a correspondência absoluta entre autor e obra. Até porque ela assume que personagens como Hillé “tem muito a ver” consigo (MAFRA, 2013, p. 149). Questão que Pécora também sinaliza quando afirma que “[p]arece verossímil pensar que todos eles [os personagens] sejam flexões de Hilda – como fica evidente em Hilde ou Hillé” (2018b, p. 410).

Para além dessas sugestões, *A obscena senhora D* é um livro que se consagrou na bibliografia hilstiana² pelos apelos que contém, pela busca que propõe, pelos questionamentos que realiza, bem como pelos incômodos existenciais que apresenta, marcado por uma escrita que se caracteriza mais como livre e de acordo com o fluxo da consciência, de acordo com Pécora (2018b).

Segundo a leitura apresentada por Todeschini, autora de um dos primeiros estudos sobre o livro, trata-se de uma obra que

tem como personagem principal, uma viúva de sessenta anos, que passa quase todo o tempo no vão da escada de sua casa. Encerrada aí, relembra seu marido morto, seu pai e repassa pela memória toda sua vida. Tudo acontece no fluir de sua consciência. Personagem cheia de perguntas, busca apaixonadamente suas respostas, numa sede insaciável de compreender. As pessoas da vila, onde ela mora, consideram-na uma louca e procura assustá-los abrindo a janela, gritando palavrões e

2 Em 1993, o livro foi adaptado para o teatro por Eid Ribeiro e Vera Fajardo, segundo informações contidas na página da Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento516471/a-obscena-senhora-d>. Acesso em: 9 out. 2022.

obscenidades com o rosto coberto por máscaras.
(TODESCHINI, 1989, p. 2)

No início da narrativa, o leitor se depara com uma personagem que é imediatamente renomeada. Deixa de carregar seu nome, Hillé, para se tornar a senhora D, de derrelição, conforme explica Ehud, seu marido. Chamando-lhe a atenção para o significado da palavra: “pela última vez Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono” (HILST, 2018, p. 17).

Como se se tratasse de um abandono autoimposto. Um abandono resultado de sua busca constante por algo (o divino?), motivada por questionamentos sucessivos, porque um ano antes da morte de Ehud, ela assumiu o vão da escada de sua casa como lugar de habitação, confessando que, com a morte do marido, “vai ser mais difícil viver aí” (HILST, 2018, p. 17).

O que indica que a situação-limite imposta à personagem, isto é, o seu momento mais perigoso é a maneira como decidiu viver, quer dizer, reclusa no vão da escada, de lá refletindo sobre a sua vida em idas e vindas pela sua memória, “à procura do sentido das coisas” (HILST, 2013, p. 17).

Aliás, a pergunta é a forma de existir e se posicionar no mundo eleita pela senhora D, tanto que, de acordo com Hilst, “há 394 perguntas naquele texto” (MAFRA, 2013, p. 149), certo que nem todas feitas pela protagonista, mas elas contribuem para o progresso da narrativa.

Em cada pergunta, a senhora D parece externar o medo que guarda em si, um medo de muitas faces que se materializa na impossibilidade de chegar a um entendimento sobre as coisas, de estar sozinha ainda que não o queira e mesmo recusando

estabelecer contato com Ehad, bem como de usar máscaras para enfrentar os vizinhos ou de escandalizá-los com a expressão da sua nudez e sucessivos xingamentos.

É da manifestação desse medo plural que a seção seguinte pretende se ocupar e dar-lhe algum esclarecimento, já que se compreende ser o medo da senhora D aquilo que serve de motivo para também causar medo nos outros, ou seja, o medo de si permite que se torne mal vista na vizinhança e desconhecida para o marido de tal modo que ao mesmo tempo assusta e fascina, atrai e repele, conforme reconhece Todeschini (1989).

O MEDO DA SENHORA D COMO INCERTEZA DE SI

No livro do Genesis, após o ato de desobediência que culminou na abertura dos olhos para a sua nudez, homem e mulher escondem-se da voz de Deus. Ao ser por ele questionado, o homem responde que se escondeu do criador por medo porque sabia que estava nu (THE BIBLE, 2008).

Esconder-se ou fugir é uma das atitudes que algumas pessoas tomam quando se encontram com medo, defende Svendsen. Nesse caso, esconder-se adquire o sentido de não ser visto por alguém que o ameaça e o ato de se esconder implica em aderir a uma determinada postura corporal (deitar-se ou encolher-se) e em evitar lugares iluminados.

O vão de uma escada corresponde a um lugar que não é completamente iluminado e poderia servir de esconderijo contra uma provável ameaça. Se for assim, do que a senhora D estaria se escondendo ou o que a estaria ameaçando a ponto de precisar se esconder nesse lugar?

Uma das pistas é fornecida logo no início da narrativa quando a protagonista informa o seguinte: “Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome” (HILST, 2018, p. 17). É possível que a perda desse centro, representando equilíbrio, que ela não sabe identificar tenha sido um dos motivadores de sua fuga da normalidade já que tanto para o marido quanto para os vizinhos ela vai se convertendo em uma desconhecida, uma estranha que se faz ser evitada, optando pelo desamparo, pelo abandono, pela solidão.

Um momento em que a vontade de ser evitada se manifesta é quando Ehud se dirige à senhora D dizendo-lhe que está descendo a escada e ela imediatamente reage pedindo-lhe “não venha, Ehud, posso fazer o café, [...] mas não venha” (HILST, 2018, p. 20).

O interessante dessa demonstração de afastamento é que a senhora D justifica o medo de se relacionar com o marido devido na ideia de esse contato não ser possível porque não é algo do qual ela tenha conhecimento, pois na mesma passagem diz: “não posso dispor do que não conheço [...], não sei nada de você Ehud [...] nunca soube nada” (HILST, 2018, p. 20).

Todeschini comenta que “[a] ausência de ‘centro’ é angústia diante do nada e do ser nada [...]. Pensar o não-centro, é pensar o vazio, o caos, a queda vertiginosa no abismo” (1989, p. 7). E o abismo, como desconhecido, como lugar que não se consegue enxergar completamente causa medo porque pode seduzir o expectador para o seu não-centro, para a sua indefinição, como percebeu Friedrich Nietzsche³.

3 É no aforismo 146 de *Além do bem e do mal* que o filósofo alemão reflete sobre a figura do abismo e do ser diante dele.

A senhora D está ao mesmo tempo em busca de refúgio e de se esconder, devido à falta de um centro, de equilíbrio. Nessa situação de negação que produz angústia, há momentos em que fará uso de máscaras, costuradas por ela mesma, como forma de trazer para o exterior aquilo que está oculto. “[T]udo estaria na cara” (HILST, 2018, p. 21), assevera.

Svendsen explica que as emoções de angústia e medo podem em alguns casos serem confundidas. Então, como precisar se é medo ou angustia a situação-limite apresentada pela senhora D?

Para o filósofo norueguês, há sempre uma dose de angústia no medo, mas uma distinção habitual que existe entre medo e angústia é que o primeiro possui um direcionamento em relação ao seu objeto e a segunda não, quer dizer, o medo é sempre medo de alguma coisa. Não se pode afirmar o mesmo da angústia. Apesar disso, ele reconhece que a linha divisória entre as duas, na prática, não é tão definida quanto parece (SVENDSEN, 2008).

De todo modo, o medo da senhora D é o medo desse algo que ela não sabe nomear, mas reconhece a realidade dessa ausência em sua vida. A incerteza se apresenta como elemento característico daquilo que a amedronta. Tal incerteza, portanto, não é um objeto real, mas nem por isso deixa de ameaçar a sua existência.

Como resultado do medo que se apossa de si, a senhora D decide viver no vão da escada, viver no escuro, no rebaixamento, pois o vão passa a significar justamente a sua queda da normalidade, mas mais que isso, o seu impedimento de enxergar as coisas, de compreendê-las, por esse motivo a pergunta se impõe como meio de interação com o mundo.

Além disso, a própria imagem da escada é metáfora da sua existência porque ao optar por um lugar de esconderijo, buscou se posicionar na parte de trás da escada, passando a viver na inversão, no canto, nos vincos, nas dobras, contraditoriamente cheia de vaziez, conforme se lê na página de abertura do livro (HILST, 2018).

Outro indício desse medo plural manifesto pela senhora D é indicado fora da obra, por Hilst quando percebe que a protagonista não consegue se mover na sua vida cotidiana (MAFRA, 2013). Contudo, essa impossibilidade de realizar algum movimento não se refere diretamente à imobilidade corporal porque ela caminha pela casa, vai até a janela. Refere-se mais a um permanecer no mesmo estado de existência, aquele da busca constante por algo que não sabe identificar.

Aliado a isso, o medo de se encontrar abandonada é recorrente na senhora D. É válido destacar que ela se dirige tanto ao pai quanto ao marido em tom de cobrança. Ao primeiro diz: “lembra-te que me prometeste que me guardarias para que eu não enlouquecesse, e agora sozinha, vazio o teu espaço” (HILST, 2018, p. 45). Ao marido, remete a constatação de sua solidão porque ambos morreram antes e a deixaram apenas com lembranças e promessas não cumpridas.

O medo plural da senhora D se consolida na realização do obsceno⁴ como complemento de sua personalidade. O obsceno aqui não é caminho para algum desgaste da dimensão sexual. Antes é uma forma de lidar com o desconhecimento que tem de si e dos outros.

4 Uma das principais fontes da noção de obsceno que Hilda utiliza é o livro *O erotismo* de Georges Bataille.

Pécora acredita que o obsceno é elemento central na prosa de Hilda, mas esclarece que esse obsceno não serve de entrada para o desejo sexual ou para estimular o gozo. Na verdade, trata-se de um elemento que “conduz sobretudo a uma experiência de destruição e catástrofe que é indissociável da ideia de verdadeira criação” (2018b, p. 416). Mas o que o obsceno teria a ver diretamente com a noção de medo no livro em tela?

Se o medo plural da senhora D pode ser resumido na sua percepção de abandono, duplo abandono (pelo humano e pelo divino), e o obsceno é uma via de destruição que conduz a algo novo, é inevitável considerar que é pela expressão do obsceno que o medo da protagonista toma forma, isto é, se se excluir aquele elemento nuclear da narrativa, este necessariamente será desfeito.

Pode-se comprovar tal afirmação na percepção da senhora D de que “estamos todos morrendo” (HILST, 2018, p. 21). A própria imagem da morte corta toda a narrativa. A morte é expressão de obscenidade porque permite a destruição de uma conhecida existência para a formação de uma outra, ainda desconhecida, apenas podendo ser pensada em potência, como projeto a se efetivar.

Sobre esse tópico, Todeschini apresenta a seguinte compreensão: “O tempo é o tema central de A obscena senhora D. O ser é destrutível, as formas vão-se abolindo num regresso ao ‘caos’, ao amorfo” (1989, p. 16). A intenção é que com o desfazimento do que existe, uma nova existência seja criada.

E a senhora D, provisoriamente reconduzida à condição de Hillé, alimenta essa expectativa quando reconhece que “há de vir um tempo, meu pai, que tu e eu não estaremos mais, nem Ehud,

e estaremos onde num sem tempo? Que hei de ficar tão velha e rígida como um tufo de urtigas” (HILST, 2018, p. 56).

A senhora D/Hillé se aproxima do fim de sua existência diante dos olhos de seus vizinhos. Seu medo plural caminha com ela até o possível último suspiro. Na existência que escolheu seguir, afastou-se do mundo, das pessoas, de si mesma para renascer outra, iluminada, tornando-se “um susto que adquiriu compreensão” (HILST, 2018, p. 57).

O medo de si permitiu à senhora D fugir da normalidade para um lugar incomum, o vão da escada. O medo de si permitiu à senhora D existir consciente de que morreria, não se dedicando, entretanto, a morar absolutamente nas ilusões como antes. O medo de si manifestou-se na coragem de se questionar ainda que provocasse incômodo naqueles mais próximos a ela (pai e marido).

Finalmente, é importante salientar que o principal motor da existência da senhora D é o medo porque justamente por um ato de temor (daquilo que não sabe nomear, do desconhecido) é que decide dar uma nova forma à sua vida. Como se o medo a atraísse para isso, dando o tão buscado sentido às coisas, já que (re)age porque tem medo.

Ademais, o medo a mantém estacionada no mundo, enquanto a ponta de seus dedos se desgastam no gesto de tatear o que a rodeia (HILST, 2018). Ao mesmo tempo, o medo que alimenta dá contornos indefinidos ao seu ambiente, habitado por coisas vivas e mortas, habitado por memórias e promessas, habitado por ruído e silêncio.

No fim, o medo da senhora D não se manifesta como mero susto diante de algo ou alguém que seja uma ameaça ao ser. O

medo dela é a própria percepção de que não é nada e não sendo nada, um sem nome querendo se tornar algo, “à procura da luz numa cegueira silenciosa” (HILST, 2018, p. 17), assusta-se por se encontrar acompanhada, mas se sentir em constante abandono.

PALAVRAS FINAIS

No conjunto da obra em prosa de Hilda Hilst, *A obscena senhora D* representa um marco, por vários motivos, alguns deles expostos na segunda seção. Mas além do reconhecimento que o livro alcançou, outras razões para considerá-lo distinto na bibliografia hilstiana são as numerosas possibilidades de leitura e associações que permite.

Da mais habitual exploração dos sentidos de obsceno até a não tão habitual proposição de uma interpretação dos estados de medo, a narrativa, que se centraliza na protagonista Hillé, não segue um fluxo que torne a sua leitura mais apreensível, ao contrário, demanda cuidado e dedicação por parte do leitor.

Considerando a proposta que se delineou como objetivo para este artigo, de identificar como o medo se manifesta na existência da senhora D, é importante destacar que o medo da protagonista não se resume a um temor de ser machucada ou a uma ameaça materializada em alguma forma.

O medo da senhora D é o medo do desconhecido, do sem nome, de si mesma e tal emoção a conduz a um estado de existência mais psicológico que social. Na verdade, a vida com os outros é algo que a personagem procura evitar a todo custo. Basta observar como rejeita o marido, assusta os vizinhos e usa máscaras a fim de se fechar em si.

O medo da senhora D a conduz ao abandono. Contraditoriamente, é um abandono que não a priva de ver e ser vista, bem como não a priva de falar, ser ouvida e ouvir. Mas trata-se de um abandono de algo a que sequer consegue dar nome. E a forma de lidar com essa situação-limite é buscar no rebaixamento da condição humana um caminho para dar significado às coisas e a si mesma.

O medo da senhora D se manifesta como negação. E quando se recusa a executar as mesmas ações de outros momentos, passa a ser mal vista por quem a circunda, passa a ser assombrada pela quebra da normalidade, interagindo mais com o não humano do que com o humano. Exemplo disso é o valor que dá ao cuspe que é depositado em sua mão. “[E]la ficou olhando o cuspe, fechô a mão, fechô a janela bem devagar pro cuspe não cair” (HILST, 2018, p. 48).

Refletir sobre o valor do cuspe e sua composição é mais valioso que se deter nas gargalhadas que simbolizam um desses mesmos atos ordinários da vida com os outros. Em seu medo de si, a senhora D prefere se dedicar a sofrer pela sua indefinição do que se acomodar com a certeza que Ehad, entre outros, expressam.

Para Todeschini, toda a narrativa é marcada por rituais e esses rituais pretendem diretamente dialogar com o divino, indo da separação de si do mundo até a sua consagração na cena final, quando é santificada pelo Menino-Porco, “sacralizando-a perante os outros, a morte muda sua condição ontológica, deixa de ser a louca desgrenhada, a senhora P, a senhora D, o Nada” (1989, p. 59).

Mas aqui, não se pretendeu defender que um dos medos da senhora D seja o de ficar louca, nem de ressaltar sua evidente

passagem de humana para menos que humana e, em seguida, para se tornar componente do divino que passou parte de sua existência buscando.

A intenção foi de observar justamente nessa passagem de humana para menos que humana como o medo plural da protagonista pode ser definido e identificado. Então, olhou-se para esses momentos em que ela se retrai, mesmo quando ataca os vizinhos e rejeita o marido, indícios de reação ao que ameaça sua nova condição de menos que humana, a fim de determinar a natureza de seu medo plural.

Svendsen percebe que somos atraídos pelo medo e que este, em certa medida, daria cor à nossa existência. Essa cor poderia ser traduzida como o sentido tão buscado pela senhora D para as coisas. Dessa forma, sentir medo é a forma demonstrada por ela para se posicionar no mundo. O medo é a emoção que define a passagem de Hillé para senhora D.

Além dessa constatação, o medo da senhora D, que é um medo de si, torna cada vez mais próximo o fim de sua vida, mas antes que ela morra, aqueles que prometeram cuidar dela se foram primeiro. Entretanto, cabe lembrar que seu medo durou toda uma vida, ou seja, foram “sessenta anos à procura do sentido das coisas” (HILST, 2018, p. 17).

Um medo com essa duração e intensidade não poderia produzir outro resultado que a desumanização do ser. Apesar disso, a senhora D não perdeu uma das principais capacidades do ser humano: representar o mundo através da linguagem. E é por meio da exploração da linguagem e de seus limites que a protagonista também explora o próprio limite de sua existência.

Com essa obra, Hilda Hilst cedeu espaço para um conjunto de reflexões que a incomodavam, mas incomodavam-na como medos que ela mesma confessou conter/guardar em si. O medo da morte, do desconhecido, do inominável, da loucura, de si e de seu corpo.

A existência da senhora D/Hillé, portanto, é um desses momentos nos quais a escritora paulista pôde não apenas tratar de alguns desses medos, mas de representá-los como situações-limite da existência humana ou como ela própria definiu “os momentos mais perigosos do ser humano” (MAFRA, 2013, p. 149).

REFERÊNCIAS

- HILST, Hilda. A obscena senhora D. In: HILST, Hilda. *Da prosa*, volume dois. São Paulo: Companhia das Letras, p. 11-57, 2018.
- MAFRA, Inês. Hilda Hilst: um coração em segredo. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, p. 147-155, 2013.
- PÉCORA, Alcir. Notas sobre a fortuna crítica de Hilda Hilst. In: DINIZ, Cristiano. *Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018)*. Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, p. 8-17, 2018a.
- PÉCORA, Alcir. Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst. In: HILST, Hilda. *Da prosa*, volume dois. São Paulo: Companhia das Letras, p. 407-417, 2018b.
- SVENDSEN, Lars. *A philosophy of fear*. London: Reaktion Books, 2008.
- THE BIBLE. *Authorized King James version*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2008.
- TODESCHINI, Maria Thereza. O mito em jogo: um estudo do romance A obscena senhora D, de Hilda Hilst. 1989. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1989. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/75521>. Acesso em: 9 out. 2022.

13

A TRADUÇÃO DAS MONSTRUOSIDADES DO GÓTICO FEMININO E PÓS-COLONIAL: UMA ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *BELOVED*, DE TONI MORRISON¹

Ana Beatriz Tavernard Fernandes
Emílio Soares Ribeiro

Recebido em 09 out 2022.

Aprovado em 18 jan 2023.

Ana Beatriz Tavernard Fernandes

Graduada em Letras Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2022) e professora da rede privada de ensino.

Membro do Grupo de Estudos de Tradução.

Foi bolsista PIBIC agraciada com bolsa em três edições (2019-2022).

Seu interesse de estudo inclui o feminino, a ficção gótica e a adaptação fílmica.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1705854727654511>.

ORCID iD: <http://0000-0002-1169-0276>.

Email: beatriztavernard@outlook.com.

Emílio Soares Ribeiro

Doutor em Estudos Linguísticos pela UNESP, com Estágio Sanduíche no *Centre for Adaptations* da *De Montfort University*, em Leicester, Inglaterra, e tese sobre as adaptações do horror cósmico e dos monstros de Lovecraft para o cinema contemporâneo.

Também é Mestre em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual do Ceará – UECE e Graduado em Letras Português/Inglês também pela UECE.

¹ 1 Título em língua estrangeira: “The translation of female and postcolonial gothic monstrosities: an analysis of the film adaptation *Beloved*, by Toni Morrison”.

É Professor Adjunto de Língua e Literatura de Língua Inglesa do Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, no Campus Central, em Mossoró/RN, e do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem – PPCL/UERN, no qual orienta trabalhos sobre adaptações fílmicas da literatura gótica, em especial.

É membro do Grupo de Estudos do Gótico e do Grupo de Estudos da Tradução – GET/UERN, cadastrados no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq, e autor do livro *O gótico e seus monstros*, lançado em 2021 pela editora Cartola.

Seus temas de interesse incluem tradução, adaptação fílmica, literatura e cinema góticos e pós-modernidade.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6618345602578843>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7730-0368>.

Email: emilioribeiro@uern.br.

Resumo: O presente trabalho se debruça sobre a análise do gótico feminino, em especial, as memórias, a maternidade e a monstrosidade, no romance *Beloved* (1987), da escritora Toni Morrison, e na adaptação fílmica homônima, dirigida por Jonathan Demme em 1998. Em seu romance, Morrison aborda padrões hegemônicos e opressores cujas vítimas são mulheres negras e destaca o fantasma do passado, ligado aos terrores da escravidão e discriminação racial, com ressaltos para a opressão, a violação ou o encarceramento de mulheres por vilões em espaços domésticos aristocratas, a ansiedade que envolve suas gestações e a restauração ou a perda de suas identidades. Investiga-se como o filme *Beloved* (1998) traduz o gótico feminino e as questões raciais da obra de Morrison para as telas do cinema. Este estudo analisa como as memórias e o passado, a maternidade e a monstrosidade feminina se constituem em aspectos importantes na construção do gótico feminino no romance, além de discutir como as questões raciais do gótico pós-colonial se relacionam

na concepção das memórias, da maternidade e da monstrosidade feminina. Não obstante, examina como a adaptação cinematográfica *Beloved* (1998) reescreve as particularidades do estilo gótico, trazendo à tona as questões raciais da obra de Morrison, do mesmo modo que investiga como a construção da relação entre a vertente feminina e pós-colonial no romance e em sua adaptação fílmica está vinculada à contemporaneidade. A partir das análises realizadas, constata-se que, como elementos característicos do gótico pós-colonial somados ao gótico feminino, as memórias traumáticas de Sethe permitem que a sua identidade seja desvelada e que suas ações sejam, de certa forma, justificadas. A privação ao amor materno e à maternidade, somada às violências enfrentadas na Doce Lar, fazenda em que laborava, permite que sua monstrosidade seja constituída. A partir disso, tem-se uma Sethe que, desapropriada da maternidade e amando incondicionalmente seus filhos, busca, incessantemente, protegê-los do perigo iminente de uma sociedade racista e escravocrata. Com isso, ao cometer o infanticídio como forma de proteção, Sethe é assombrada pelo espírito de sua filha do meio e forçada a viver o resto de sua vida carregando a culpa de tê-la amado demais, quando era esperado que servisse aos brancos.

Palavras-chave: Gótico feminino. Gótico pós-colonial. Monstrosidade. *Beloved*. Cinema.

Abstract: The present work focuses on the analysis of the Female Gothic, in particular, memories, motherhood and monstrosity, in the novel *Beloved* (1987), by writer Toni Morrison, and in the homonymous film adaptation, directed by Jonathan Demme in 1998. In her novel, Morrison addresses hegemonic and oppressive patterns whose victims are black women and highlights the ghost of the past, linked to the terrors of slavery and racial discrimination, highlighting the oppression, rape or

imprisonment of women by villains in aristocratic domestic spaces. The author also brings to light the anxiety surrounding their pregnancies and the restoration or loss of their identities. The aim of this work is to investigate how the film *Beloved* (1998) translates the Female Gothic and racial issues of Morrison's work to the movie screen. This study analyzes how memories and the past, motherhood and feminine monstrosity integrate important aspects in the construction of the Female Gothic in the novel, in addition to discussing how the racial issues of the post-colonial Gothic are related in the conception of memories, motherhood and female monstrosity. Nevertheless, it investigates how the film adaptation *Beloved* (1998) rewrites the particularities of the genre, discussing racial issues in Morrison's work, in the same way that it investigates how the construction of the relationship between the feminine and post-colonial aspects in the novel and in its film adaptation is linked to contemporaneity. From the analyzes carried out, it appears that, as characteristic elements of post-colonial Gothic added to the Female Gothic, Sethe's traumatic memories allow her identity to be unveiled and her actions to be, in a way, justified. The deprivation of maternal love and motherhood, added to the violence faced at Sweet Home, the farm where she worked, allows her monstrosity to be constituted. From this, we have a Sethe who, dispossessed of motherhood and unconditionally loving her children, seeks, incessantly, to protect them from the imminent danger of a racist and slave society. With this, by committing infanticide as a form of protection, Sethe is haunted by the spirit of her middle daughter and forced to live the rest of her life carrying the guilt of having loved her too much, when she was expected to serve the whites.

Keywords: Female gothic. Postcolonial gothic. Monstrosity. *Beloved*. Film Adaptation.

INTRODUÇÃO

Lançando luz sobre temas como colonialismo, escravidão e hierarquização dos sujeitos, o romance *Beloved* (1987), de Toni Morrison, envolve aspectos recorrentes no gótico feminino, entre eles, a dupla subjugação da mulher, os medos da maternidade e a monstrosidade. A obra narra a história de Sethe, uma mulher racializada, atravessada por maus tratos e abusos diversos, bem como o racismo e a subjugação. Sethe, fugitiva da fazenda Doce Lar, prefere matar os seus rebentos e tirar sua própria vida ao menor sinal de retorno à fazenda onde era escravizada. No entanto, sua atitude desesperada como único meio de alcançar a liberdade plena tem como consequência um fim trágico para a família, a qual passa a ser assombrada pelo fantasma da filha morta. Além disso, a conduta intempestiva de Sethe gera desconforto tanto aos homens brancos quanto à sua própria comunidade, o que resulta na intensificação da monstrosidade da mulher negra na obra. Marcada pela opressão de vilões aristocráticos, a história é contada em fragmentos, trazendo à tona a perspectiva de cada personagem envolvido e unidos por um só elemento, o passado. Repleta de características subversivas que podem ser relacionadas ao estilo gótico, tais como a concepção de fatores históricos, ideológicos, sociais, culturais e étnico-raciais, a produção de Toni Morrison pende para a tradição feminina do estilo gótico ao trazer em sua história uma personagem complexa e misteriosa, além de abordar temas como a maternidade, a sobrenaturalidade e o infanticídio.

Assim como a literatura de autoria feminina se manifesta como um “campo de batalha para as mulheres” (ZOLIN, 2009, p. 162), a

vertente feminina do gótico também funciona como um espaço de ação para o questionamento dos sistemas patriarcais. Possibilitando o surgimento de uma nova perspectiva que as traziam como personagens principais da sua própria história e, junto consigo, as suas vivências, a tradição feminina permite que as suas denúncias se manifeste.

Mais do que obras góticas escritas por mulheres, a tradição feminina do gótico se compromete em trazer à tona a vivência de mulheres e os percalços que acometem as suas vidas. Ao conceder espaço às vozes femininas, a vertente busca denunciar os assédios e violências enfrentados unicamente pela condição de ser mulher. Além disso, esta tradição possibilita o conhecimento daquilo que muitas vezes é mascarado e menosprezado, como a violência doméstica. A partir desta tradição feminina é possível que outros caminhos sejam trilhados e outras perspectivas sejam observadas, como o ponto de vista da mulher negra em uma sociedade em que os homens brancos são detentores de todo o poder, e a escravização dos corpos negros, nesse sentido, também é vista como temática pertinente.

No gótico feminino, o espaço doméstico é revelado como uma espécie de cárcere privado onde são expostas as opressões ocasionadas por figuras masculinas, sejam elas cometidas no âmbito pessoal ou social. Além disso, traz à tona representações fictícias que se baseiam no tangível, as narrativas dessa vertente buscam elucidar e/ou denunciar os abusos físicos e psicológicos que atravessam a vida das mulheres. O gótico não se limita a evocar medo por meio de representações fantasmagóricas, castelos assombrados e casarões abandonados, mas materializa-se,

também, nas angústias enfrentadas pelas mulheres e no lugar de subordinação onde foram posicionadas.

O romance *Beloved*, seguindo os ideais da vertente feminina, traz o sobrenatural como recurso narratológico que possibilita o contato mais íntimo com grande parte daquilo que perturba a existência de Sethe. Arrastando-a para um passado de sofrimento, as lembranças também são responsáveis por trazer a miserabilidade para o seu presente, acarretando uma vida de sofrimento e culpa eterna. Mais do que uma narrativa do gótico feminino, a obra dialoga, sobretudo, com aspectos inerentes ao gótico pós-colonial e à monstrualização de personagens negros. Tendo em vista que o imaginário do mundo europeu (principalmente de países com histórico de colonização e imperialismo como Inglaterra, França, Espanha e Portugal) tem grande influência sobre a formação das ideias e imagens que se espalharam pelo mundo como um todo, é importante destacar essa influência do mundo ocidental sobre a construção de outras identidades. Sendo assim, as sociedades marginalizadas pelo ideal europeu foram estigmatizadas, os povos de culturas diferentes eram descritos como seres estranhos, fantásticos, monstruosos; e aqui é interessante ressaltar que “a primeira característica do monstro é, portanto, ser diferente” (KAPPLER, 1993, p. 294). O negro é um exemplo desse ser diferenciado.

Compreendendo o gótico como um estilo que perturba o *status quo* e que pode questionar o sistema hegemônico vigente, unindo-se à literatura afro-americana, a estética gótica se fortalece enquanto mecanismo de resistência. Sob uma perspectiva que tenta se desvencilhar dos princípios de uma sociedade

estruturalmente patriarcal e racista, o gótico se apresenta como algo disruptivo. E a obra *Beloved* se destaca nesse sentido visto que incorpora as questões raciais, em especial, ligadas ao contexto afro-americano, ao gótico feminino e aos temas que o englobam, tais como a representação do medo e as ameaças à dignidade e à liberdade da mulher. Destaca-se também a adaptação fílmica homônima dirigida por Jonathan Demme e lançada em 1998. O filme *Beloved* narra, e teve como desafio traduzir para as telas a história de Sethe, uma mulher negra, ex-escravizada e mãe de quatro filhos, que tem sua vida assombrada pelos fantasmas do passado e pelos medos envolvendo a maternidade e o espaço de existência da mulher.

Nesse sentido, este trabalho se dispõe a investigar como os aspectos do gótico, especialmente as memórias, a questão racial, a maternidade e a monstrosidade, do romance *Beloved* (1987) foram traduzidos para o cinema. Para isso, no que diz respeito à obra literária, o estudo busca analisar como as memórias e o passado, a maternidade e a monstrosidade feminina se constituem em aspectos importantes na construção do gótico feminino no romance, além de buscar discutir como as questões raciais do gótico pós-colonial se relacionam às memórias, à maternidade e à monstrosidade feminina. Não obstante, empenha-se em analisar como a adaptação fílmica *Beloved* (1998) traduz as particularidades do gótico, trazendo à tona as questões raciais da obra de Morrison. O enfoque recai sobre a investigação de como se dá a construção da relação entre o gótico feminino e o pós-colonial no romance e em como a adaptação fílmica dialoga com temas caros à contemporaneidade.

Primeiramente, para a análise de como as representações do gótico feminino foram traduzidas no cinema, discutiu-se acerca da adaptação enquanto uma produção inevitavelmente responsável pela criação de novos sentidos. Para tal, associamos estudos que discutem a tradução em uma perspectiva descritiva e pós-moderna, entre os quais estão os de Arrojo (1996), Derrida (1973) e Ribeiro (2007), a estudos que abordam a adaptação cinematográfica enquanto uma obra autônoma e que não se limita a referendar narrativas literárias, como os de Stam (2000), Sanders (2006) e Hutcheon (2011).

Posteriormente traz-se uma discussão acerca da literatura gótica, em especial, da construção dos monstros, das ameaças e dos medos no gótico feminino, com base em teóricos como Botting (1996), Moers (1976), Punter e Byron (2004), Williams (1995) e June Pulliam (2014). Ainda, abordam-se os estudos sobre o feminino, raça e subalternidade, a partir de autores que consideram a identidade e as questões que a envolvem, tais como Evaristo (2005) e Spivak (2010), associando-os a discussões sobre o gótico pós-colonial, a partir de estudiosos como Monnet (2010), Rudd (2010) e Wester (2012).

Em seguida, analisa-se o romance *Beloved* (1987), da escritora Toni Morrison, a partir de investigações sobre aspectos do gótico feminino, em especial, as memórias e o passado, a maternidade e a monstruosidade feminina. Para tal, discute-se acerca de como o gótico feminino e as questões raciais foram apresentadas e como esses aspectos se relacionam na construção da monstruosidade feminina, na maternidade e das memórias. A partir desse estudo, investiga-se, por fim, como a adaptação *Beloved* (1998), dirigida

por Jonathan Demme, traduz o gótico feminino e pós-colonial, e as questões raciais do romance de Morrison. Considerando as duas produções analisadas no presente estudo e a predominância de personagens negras, é indispensável que se discuta a sua dupla subjugação: são indivíduos historicamente vítimas do apagamento por seu gênero, e socialmente monstrualizadas por sua raça. Por meio da investigação de como tal dupla subjugação é construída na obra escrita, da descrição detalhada e análise de recursos do cinema, buscou-se compreender como o gótico da literatura é traduzido e construído na adaptação fílmica. Através da análise do diálogo entre a literatura e o filme, foi possível investigar como se dá a tradução dos aspectos apontados da literatura de Morrison e como horror sofrido pelos indivíduos que atravessaram a escravidão retratam realidades sociais ainda recorrentes.

A ADAPTAÇÃO FÍLMICA ENQUANTO TRADUÇÃO

Desde a década de 1950, quando os primeiros estudos a respeito da relação entre o cinema e a literatura foram feitos, a ideia de fidelidade está relacionada às adaptações fílmicas. Todavia, esperar que as produções adaptadas cumpram com o desejo de cada telespectador é, no mínimo, uma ilusão. Stam (2000) defende que, ao fazer referência à ideia de fidelidade, estamos lidando, majoritariamente, com os desejos pela manutenção dos sentidos de uma obra e, ainda, colocando seus interesses acima de qualquer julgamento crítico. As análises do grande público de adaptações são, em sua maioria, construídas a partir de um julgamento que considera, principalmente, a interpretação individual daquele que consome a produção adaptada. Quase sempre, ele espera encontrar

na adaptação o enredo, as personagens e os demais elementos da literatura, com nenhuma ou com mínima interferência por parte dos intérpretes e outros participantes da produção do filme.

O seu desejo é por uma adaptação transparente e por um adaptador invisível. Na adaptação transparente, há a reprodução de sentidos da suposta obra original, sentidos que viajariam ao longo de anos inertes ao contexto social e histórico, a mudanças de paradigma, à interpretação de quem adapta e à própria ideologia por trás da produção. A ilusão do adaptador invisível aponta para a vontade pela manutenção dos sentidos, de forma que a produção fílmica seja muito mais lembrada por repetir ou reproduzir sentidos pré-existentes do que por instaurar a diferença, o que inevitavelmente tornaria manifesta a ação que é recorrente em qualquer forma de representação, a de ser diferente.

Stam critica a noção de fidelidade, argumentando a favor das múltiplas interpretações que podem advir de um único texto e a personificação daquilo que era virtual e imaginário. Ele considera o termo tradução (STAM, 2000, p. 62) como mais adequado para se referir às adaptações, por apresentar uma nova perspectiva que subentende as modificações que ocorrem ao se adaptar de uma mídia para outra. Como elucida Ribeiro:

Muitos estudos passaram a incluir outras formas de adaptação, envolvendo produções televisivas, musicais, videogames e a relação entre filmes, e a associar a adaptação fílmica a concepções de tradução que evitam o caráter prescritivo e que valorizam o papel do tradutor enquanto agente importante no processo. (RIBEIRO, 2007, p. 33)

Linda Hutcheon (2011) também buscou questionar preconceitos a respeito das adaptações e teorizá-las de modo geral. Para ela, a adaptação se apresenta como um produto e como produção, um palimpsesto, ou uma obra como produção de outra, e como uma atividade que requer leitura, interpretação e reinvenção. Embora carreguem um peso por serem intituladas “adaptações” e anunciarem explicitamente sua relação com outras produções, Hutcheon, assim como Stam, defende a autonomia dessas produções. A autora também critica o julgamento moral referente às adaptações e a noção de fidelidade, e cita Orr (1984, p. 73), para quem “[...] o discurso moralmente carregado da fidelidade baseia-se na suposição implícita de que os adaptadores buscam simplesmente reproduzir o texto adaptado” (HUTCHEON, 2011, p. 28).

A partir disso, a estudiosa se questiona acerca do que, de fato, deve ser considerado nas teorias de adaptações e nas análises de adaptações fílmicas. Como resposta, ela defende que as adaptações podem ser realizadas de diversas maneiras e de que não existem regras ou padrões a serem seguidos na produção de uma obra adaptada. A autora ainda aborda três perspectivas que nos levam a uma concepção do que é um filme adaptado. Conforme Hutcheon, uma adaptação fílmica é, primeiramente, “uma entidade ou produto formal” (HUTCHEON, 2011, p. 29), isto significa dizer que as adaptações são transposições declaradas de um produto específico ou de diversos produtos. Pode, assim, compreender diversas alterações de naturezas distintas, como alterações de mídia, de gênero ou de contexto temporal.

Hutcheon reconhece as adaptações também como “um processo de criação” (HUTCHEON, 2011, p. 29), entendendo-as

como um processo que envolve o ato de reinterpretar e recriar. Assim, passa-se a considerar como parte determinante do resultado do processo de adaptação a perspectiva do adaptador/tradutor. Por último, definindo a adaptação como “um processo de recepção” (HUTCHEON, 2011, p. 30), a teórica percebe as adaptações como uma forma de intertextualidade que se manifesta como um palimpsesto, trazendo à tona as lembranças de outras produções “que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2011, p. 30). Ou seja, as adaptações apresentam, em sua intertextualidade, relações com os trabalhos adaptados que se estendem e que se concretizam pela lembrança dessas obras. Ademais, a autora também argumenta a favor da importância e influência do contexto na elaboração das traduções, tema também abordado por Julie Sanders em sua obra *Adaptation and Appropriation* (2006).

Os termos “adaptação” e “apropriação” definidos por Sanders nada mais são do que uma subseção da própria intertextualidade. As adaptações se caracterizam como obras que dialogam com o texto adaptado de uma forma mais próxima, consistindo-se de reinterpretações desses textos, inseridos em um novo contexto ou em diferentes mídias. Enquanto isso, as apropriações são definidas como produções que percorrem um caminho mais afastado do texto adaptado, sem necessariamente explicitá-lo. Por evocar ideologias e vozes que se distanciam da obra primeira, há, nessas produções “um compromisso político ou ético a moldar a decisão de um escritor, diretor ou ator” (SANDERS, 2006, p. 2).

Ao considerarmos os teóricos da adaptação fílmica citados e as discussões mais atuais acerca das formas de representação

dos filmes adaptados, observamos que é recorrente e explícita a importância atribuída ao poder criativo de tais textos. São estudos que

[...] consideram também o diálogo contínuo entre os textos e a instabilidade dos significados, mais do que as qualidades formais dos textos literários e fílmicos. Tal enfoque denota uma dissociação entre os filmes e fontes textuais específicas, ou seja, uma menor preocupação com supostas correspondências formais entre texto literário e texto fílmico. (RIBEIRO, 2007, p. 37)

Os diálogos entre as obras envolvidas em um processo de adaptação fílmica apontam para a semiose infinita da linguagem, ou seja, para a transformação inevitável dos sentidos ao longo do tempo e para a capacidade humana de criar. O ideal moderno de linguagem prevê sempre formas mais legitimadas que carregariam consigo verdades. Textos canônicos, discursos de literaturas hegemônicas e vozes de grupos dominantes temem que a voz do outro que os traduz e que os transforma ponha em risco a sua autoridade e controle sobre o logos e os sentidos. Daí nascem as tentativas e propostas de racionalização do pensamento e de isenção dos intérpretes.

Ao defender a possibilidade da objetividade e da razão, do conhecimento isento e neutro e, portanto, não-ideológico e de valor e alcance universais, a reflexão fundada no ideal da modernidade, que sempre foi, inevitavelmente, pautada pelos valores de uma determinada classe, de uma determinada raça, e de um determinado gênero, traz consigo também uma outra face, sombria e totalitária, marcada pela negação da diferença e da história, e que poderia justificar, por

exemplo, entre outras manifestações violentas, o projeto europeu da colonização, o preconceito racista, o sexismo e até mesmo projetos de extrema repressão da diferença como o nazismo. (ARROJO, 1996, p. 53-54)

Tal defesa da possibilidade da razão e do conhecimento objetivos e universais, independentes da história e dos interesses de seus proponentes, é o que está por trás das críticas à liberdade que adaptações tomam. Entretanto, enquanto tradução, a adaptação fílmica, assim como qualquer texto, não pode ser menos legítima ou natural do que a obra literária com a qual se relaciona, porque nem mesmo tal obra é origem dos sentidos, ou guarda uma verdade. Se os signos são convenções, nenhum modo de representação pode ser natural, pois “o próprio do signo é não ser imagem” (DERRIDA, 1973, p. 55). Enquanto signo, obra literária e filme adaptado são representações, e o fazem em certa medida, mas nunca na totalidade. A medo de perda dos sentidos pelo grupo que detém a voz dominante (no caso, a literatura que é adaptada para o cinema) é uma ilusão e uma estratégia rumo ao domínio. Uma ilusão porque livro e filme são culturais e históricos, e não podem escapar dos valores, ideologias e interesses envolvidos em sua produção. É também uma estratégia para a manutenção do valor atribuído ao hegemônico, porque o diferente que o cinema enquanto tradução pode apresentar rompe com padrões estabelecidos como verdade e põe em risco valores consolidados pela literatura. Ver no cinema, por exemplo, uma sereia negra como a que será interpretada pela atriz Halle Bailey no filme *A Pequena Sereia*, a ser lançado em maio de 2023, foi motivo de insatisfação por parte de muitos espectadores nas redes sociais.

Além dos ataques racistas vindos de alguns que comentaram sobre o trailer da adaptação em *live-action* da animação homônima lançada em 1989, houve uma insatisfação com a mudança na suposta essência e perfil da personagem. Alguns disseram que não havia sereia negra, e outros poderiam ter questionando sobre a própria existência de sereias. Sobre a relação entre os dois filmes, ou sobre os comentários que em geral se escuta acerca de adaptações fílmicas que transformam aspectos centrais em obras muito populares, tratam-se das mesmas tentativas de universalização do pensamento e de marginalização do diferente. Historicamente o homem teme a diferença e, portanto, deseja a totalização dos discursos, que tende a apagar o minoritário.

E, em seu caráter tradutório, a adaptação fílmica não foge dessa dinâmica. As mesmas condições que estão associadas ao fazer tradicional de um indivíduo que traduz entre línguas, entre elas o caráter intertextual da prática, os diferentes contextos e épocas envolvidos e a existência de forças que atuam coibindo ou impulsionando as escolhas, participam como agentes durante a adaptação fílmica.

A partir de uma dessacralização do chamado 'original' e dos conceitos tradicionais de autoria e leitura, e da conseqüente aceitação de que traduzir é inevitavelmente interferir e produzir significados, num contexto em que se começam a reavaliar as relações tradicionalmente estabelecidas entre teoria e prática e a abandonar a perseguição inócua da leitura desvinculada da história e suas circunstâncias, a reflexão sobre tradução sai das margens dos estudos linguísticos, literários e filosóficos que sempre buscaram a repetição do mesmo e o algoritmo infalível da tradução perfeita

e assume um lugar de destaque no pensamento contemporâneo filiado à pós-modernidade. (ARROJO, 1996, p. 62)

Entender a diferença em uma concepção positiva é aceitar tanto o leitor quanto o tradutor/adaptador como alguém ativo na criação de sentidos. Se considerarmos as obras de autoria feminina, incluindo o romance em estudo, *Beloved*, e o universo da mulher, atentamos para o fato de que a suposta fidelidade apenas beneficia o dominante. A ética por trás das práticas masculinas, assim como as tradicionais visões sobre a relação entre literatura e cinema, segue uma lógica e uma ética que tanto beneficia o polo dominante quanto leva à estigmatização do subalterno.

Nesse interim, além de se refletir quanto à importância de se considerar o caráter criador das adaptações e apropriações consumidas atualmente, sejam elas filmes, videogames, livros e músicas, é indispensável que se compreenda o papel da mulher nas relações sociais, bem como a influência e o papel do gênero gótico na representação dos medos e das ansiedades femininas.

O HORROR NA LITERATURA E NO CINEMA: MONSTRUOSIDADES DO GÓTICO FEMININO E DO GÓTICO PÓS-COLONIAL

Em sua relação com os godos, povo germânico que invadiu e dominou parte da Europa a partir do século III, pondo fim a muitas estruturas romanas, o termo gótico alude historicamente àquilo que é oposto ao Clássico, tendo sido desde o início associado à barbárie e à monstruosidade. Sobre a oposição ao Classicismo, Punter e Byron elucidam:

[...] se 'gótico' tinha a ver com o que era percebido como bárbaro e com o mundo medieval, podia-se concluir que era um termo que poderia ser usado em oposição estrutural ao 'clássico'. Onde o clássico era bem organizado, o gótico era caótico; onde o clássico era simples e puro, o gótico era ornamentado e complicado; onde os clássicos ofereciam um mundo de regras e limites claros, o gótico representa o excesso e o exagero, o produto do selvagem e do incivilizado, um mundo que sempre tendia a transbordar as fronteiras culturais. (PUNTER; BYRON, 2004, p. 7)²³

No século XVIII, esse caráter mais pessimista e obscuro atribuído ao termo gótico foi aos poucos dissipando, muito em virtude da necessidade do povo inglês de buscar em seu passado ancestral um sentido que ajudasse na construção da identidade nacional, e a bravura dos germânicos motivou essas tentativas, como explicam Punter e Byron (2004, p. 4-5). E o caráter sombrio associado ao gótico e compreendido nessa relação com a ascendência histórica da designação é o que molda o estilo literário que se inicia na Europa no século XVIII. Assim, "o gótico surgia, deste modo, como um movimento literário, podemos até chamar-lhe saudosista e melancólico, que procurava enaltecer o passado, e tudo o que se prendia com a Idade Média, ou as '*Dark Ages*'" (SIMÕES LOPES, 2012, p. 12).

2 Todas as traduções de textos em língua estrangeira foram realizadas pelos autores.

3 [...] if "Gothic" meant to do with what was perceived as barbaric and to do with the medieval world, it could be seen to follow that it was a term which could be used in structural opposition to "classical". Where the classical was well ordered, the Gothic was chaotic; where the classical was simple and pure, Gothic was ornate and convoluted; where the classics offered a world of clear rules and limits, Gothic represented excess and exaggeration, the product of the wild and the uncivilized, a world that constantly tended to overflow cultural boundaries (PUNTER; BYRON, p. 2004, p. 7).

Embora as histórias de ficção inclinadas para o sobrenatural e para a produção de medo existam desde o início dos tempos, através das histórias do folclore medieval, superstições populares envolvendo magia que transitavam entre vilarejos e comunidades de toda a Europa, o gótico como gênero de ficção literária só se consolidou em meados do século XVIII, em um contexto de Romantismo europeu. A partir de obras como *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, e *O velho barão inglês* (1777), de Clara Reeve, a literatura tenta se voltar para narrativas que priorizavam o não natural e manifestações obscuras do ser humano e do desconhecido, em uma época marcada pelo cientificismo e racionalismo. Para Ribeiro:

O gótico literário apresenta, como mola propulsora dos seus enredos, como inspiração para a construção das tramas ou apenas como pano de fundo para sua criação, transgressões de limites territoriais, identitários e sexuais, assim como violações de valores culturais, sociais e religiosos. (RIBEIRO, 2021, p. 25)

Entre as transgressões a que se propunha a literatura gótica, podemos citar as quebras de paradigmas por meio de representações monstruosas de espaços e personagens ou de sistemas opressores. Traz, dessa forma, ambientes lúgubres e vilões ameaçadores responsáveis por deturpar o status quo. Sobre isso, Fred Botting considera uma vertente pedagógica do gótico, em que as personagens transgressoras eram submetidas a um destino funesto:

Os romances góticos frequentemente adotam essa estratégia de advertência, alertando

sobre os perigos da transgressão social e moral, apresentando-os em sua forma mais sombria e ameaçadora. Os contos tortuosos de vício, corrupção e depravação são exemplos sensacionais do que acontece quando as regras de comportamento social são negligenciadas. (BOTTING, 1996, p. 5)⁴

Dessa forma, o gótico permite as manifestações de grupos oprimidos e traz à tona suas vivências de forma incômoda, abrupta e revolucionária, provocando no leitor um grande senso de pavor e o pondo em contato com esferas do desconhecido. Dito isto, enfatiza-se a importância de discutirmos o gótico enquanto estilo que abrange vertentes diversas e que se ramificam, lançando luz sobre temas que envolvem o universo feminino, como o patriarcalismo e o colonialismo, e denunciando violências a grupos minoritários.

Trazendo a vivência das mulheres, seja por meio de distopias, como a renomada obra de Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale* (1985), ou como a obra que utilizamos como corpus deste trabalho, *Beloved* (1987), de Toni Morrison, inúmeras denúncias dos medos e opressões femininas encontram terreno fértil para seu crescimento muito em virtude da tradição gótica. E no caso da obra de Morrison, observa-se a voz da mulher negra, em narrativas que abordam as tentativas de apagamento das raízes raciais e os maus-tratos sofridos pela condição racializada. Faz-se importante,

⁴ Gothic novels frequently adopt this cautionary strategy, warning of dangers of social and moral transgression by presenting them in their darkest and most threatening form. The tortuous tales of vice, corruption and depravity are sensational examples of what happens when the rules of social behaviour are neglected (BOTTING, 1996, p. 5).

assim, uma discussão que relacione o chamado gótico pós-colonial à vertente feminina, denunciando o caráter de subalternidade que socialmente envolve os corpos negros femininos.

Subalterno, de acordo com Spivak, é aquele cuja voz não pode ser ouvida. Abrangendo “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 12), o termo subalterno é utilizado pela crítica indiana em relação ao proletariado. Em seu estudo intitulado “Pode o subalterno falar?” (2010), a autora enfatiza a importância de não apenas conhecermos os problemas enfrentados pelo outro, que é subalterno, mas de concedermos espaços para que eles possam ser efetivamente ouvidos. Assim, a teórica destaca a posição do sujeito intelectual pós-colonial como atuante na expansão das possibilidades de escuta daqueles que não possuem espaço de fala.

Partindo desse pressuposto, Spivak discorre sobre a mulher subalterna e a sua posição de inferioridade em relação aos demais grupos que constituem o corpo social. Definindo-a como duplamente subalterna, Spivak argumenta que “a mulher subalterna se encontra em uma posição ainda mais periférica pelos problemas subjacentes às questões de gênero” (SPIVAK, 2010, p. 14). Isto significa dizer que os espaços concebidos a este grupo são ainda menores do que os espaços dos homens subalternos.

Dito isto, destacam-se as mulheres negras como mulheres pós-coloniais duplamente subalternas, visto que “a medida de inclusão ou discriminação racial em nossa sociedade dá-

se antes pela cor da pele do que pela própria ascendência do indivíduo” (DIAS, 2016, p. 107). Posicionadas em um não-lugar, estas mulheres são vítimas de um regime colonizador que as reduzem ao papel de escravas e cuidadoras dos brancos. Deixando marcas que transcendem o período colonial e que se mantém até a contemporaneidade, as mulheres negras têm a sua identidade apagada e são, frequentemente, cerceadas por uma perspectiva estereotipada que enfatiza a sensualidade da mulher negra. De acordo com Duarte, “herdando os ideais patriarcais e colonialistas”, as mulheres são vistas a partir do seguinte ponto de vista: “branca para casar, preta para trabalhar e a mulata para fornicar” (DUARTE, 2009, p. 6). Essa concepção racista, fortemente enraizada na sociedade atual, permite que o estereótipo da mulher negra seja difundido.

Tem-se, então, a partir de uma perspectiva social, a mulata enquanto sensual⁵, e a preta, forte e trabalhadora. Uma voltada a satisfazer os desejos sexuais do homem branco, e outra a atender às suas necessidades domésticas.

[...] a mulata – muitas vezes resultante da própria de relações extra-conjugais, como a Isaura, de Bernardo Guimarães, filha da mucama favorita do senhor – surge no imaginário patriarcal em contraste com negra, confinada à senzala e ao trabalho forçado no eito. (DUARTE, 2009, p. 11)

5 A palavra, de origem espanhola, vem de “mula” ou “mulo”: aquilo que é híbrido, originário do cruzamento entre espécies. Mulas são animais nascidos da reprodução de jumentos com éguas ou de cavalos com jumentas. Em outra acepção, são resultado da cópula do animal considerado nobre (*equus caballus*) com o animal dito de segunda classe (*equus africanus asinus*). Sendo assim, trata-se de uma palavra pejorativa para indicar mestiçagem, impureza, mistura imprópria, que não deveria existir. Empregado desde o período colonial, o termo era usado para designar negros de pele mais clara, frutos do estupro de escravas pelos senhores de engenho (RIBEIRO, 2018, p. 98).

As duas representações são privadas de uma identidade própria e só existem em relação à figura branca. Embora a ideia da sensualidade seja amplamente difundida, a elas não são atribuídos papéis de maternidade. Há, na literatura, uma forte representação da mulher negra estéril. Como argumenta Evaristo:

Mata-se no discurso literário a prole da mulher negra. Quanto à mãe preta, aquela que causa comiseração ao poeta, cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus. Na ficção, quase sempre, as mulheres negras surgem como infecundas e, portanto, perigosas. (EVARISTO, 2005, p. 53)

A partir disso, levando em consideração o programa de esterilização da mulher negra literária, observa-se o desejo pela representação monstruosa e inapta à redenção das personagens negras. Partindo de uma perspectiva cristã que defende a maternidade como única forma de salvação, as mulheres negras são fixadas, pela sua esterilidade, em um lugar de perdição. Essa desnaturalização do corpo das mulheres e apagamento de suas identidades, que busca transformá-las no “outro” é abordada por teóricas como Pulliam (2014), que estuda a literatura e o cinema de horror do final do século XX e início do século XXI. Embasando-se em teorias feministas de autoras como Judith Butler e Hélène Cixous, Pulliam tece críticas a obras do gótico, discutindo a construção social de certos comportamentos e qualidades tidas como naturais para a mulher. A negação dessas práticas leva ao controle e agenciamento de si mesma.

Em um processo de reescritura e retomada de suas próprias narrativas, as autoras negras têm tentado transformar estas representações estereotipadas ao escrever sobre suas próprias

experiências. Reivindicando sua própria história, o “corpomulher-negra deixa de ser o corpo do ‘outro’ como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito mulher-negra que se descreve” (EVARISTO, 2005, p. 54). A história produzida por Toni Morrison no romance *Beloved* traz, mais do que uma narrativa de ficção gótica, relatos de sua própria vivência enquanto mulher subalterna marcada pelas violências do colonialismo e da subjugação racial contemporânea. A obra narra a história de Sethe, mas aborda, implicitamente, suas próprias questões, como o apagamento da identidade negra, a privação à maternidade e a falta de afetividade.

Como explica Virgínia Woolf (1990), o ingresso das mulheres na literatura viabilizou o surgimento de uma nova perspectiva, elaborado a partir da concepção feminina, que trazia consigo as vivências, valores e desafios enfrentados pelo gênero. Desde o início da literatura gótica, escritoras como Ann Radcliffe, Clara Reeve, Regina Maria Roche, Jane Austen e as irmãs Brontë demarcaram a emergência do que viria a ser conhecido como gótico feminino.

O termo “Gótico Feminino” foi estabelecido por Ellen Moers, em sua obra *Literary Women*, datada de 1976. Com intuito de sistematizar o estilo, Moers definiu como gênero gótico toda a narrativa com características góticas de autoria feminina. Embora seu estudo não contemple a pluralidade das obras góticas femininas, foi indispensável para a consolidação do termo e serve como base para análises diversas a respeito das problemáticas que envolvem o termo. Williams (1995) ressalta as divergências dicotômicas entre as tradições feminina e masculina. Ao analisar narrativas de autoria feminina do gênero gótico, Williams investiga

as particularidades que configuram a tradição feminina como tal. E, apesar do gênero ser fomentado por grandes nomes femininos como os já mencionados, essa perspectiva vai além de uma vertente produzida por mulheres, apresentando subjetividades de cunho íntimo feminino.

Levando isso em consideração, é notório que o gênero gótico feminino apresente características e efeitos narratológicos que divergem da tradição gótica. As obras dessa vertente utilizavam do mistério e das características intrínsecas do terror/horror para camuflar, ao mesmo tempo que trazia à tona, questões abafadas pela sociedade. Em muitas narrativas de autoria feminina, é possível notar um desejo das personagens mulheres por desvencilhar-se das garras de um homem-vilão, que deseja tomá-las para si e deflorá-las. As autoras femininas, em uma necessidade de controlar sua própria vida e tornar-se protagonistas da sua própria história, construíam uma estratégia na tradição gótica que era responsável por “[...] gerar um espaço onde a heroína se conseguia movimentar com alguma liberdade de ação, permitindo-lhe assim assumir o papel activo que estava privada a nível social” (SIMÕES LOPES, 2012, p. 30).

Assim como a tradição gótica como gênero literário progressista buscava fazer críticas à sociedade, a tradição feminina tecia críticas às condições precarizadas de ser mulher em um sistema patriarcal. A respeito das divergências contidas nessas tradições e a representação do medo em cada uma delas, Kari Winter elucida:

Especificando, diferenças substanciais entre as tradições góticas masculinas e femininas se

desenvolveram historicamente pelo seguinte motivo: a ficção gótica é principalmente sobre o medo, e as diferentes posições de sujeito que mulheres e homens ocupam no mundo produziram diferentes experiências de medo. (WINTER, 1992, p. 21)⁶

Isto posto, considerando as particularidades de cada vertente e as formas diversas de manifestação do medo, pode-se concluir que, enquanto o gótico masculino enfatiza os delitos masculinos, apresentando mulheres como vítimas e envolvendo-as em um cenário sexual como objeto de posse, as obras do gótico feminino apresentam a personagem feminina como vítima e heroína. Vítima porque exprime as dificuldades que enfrentam, muitas vezes, tentando fugir de um vilão masculino e de um sistema opressor; heroína porque se apresenta como protagonista da sua própria história, tentando fugir daquilo que a aprisiona, seja um ambiente doméstico, um familiar masculino opressor, ou um sistema autoritário que cerceia sua independência.

Visto que o gótico feminino está voltado muito mais para as questões de gênero do que de raça, torna-se imprescindível, na análise de obras que também envolvam a opressão e os medos inerentes à condição subalterna da mulher negra, estudos a respeito do gótico pós-colonial. Desse modo, contempla-se a vivência das mulheres negras e destrincha-se a sua dupla subjugação.

Permitindo que grupos há muito tempo silenciados ganhem espaço nas narrativas literárias, o gótico pós-colonial surge como

6 To be specific, substantial differences between male and female Gothic traditions developed historically for the following reason: Gothic fiction is primarily about fear, and the different subject positions that women and men have occupied in the world have produced different experiences of fear (WINTER, 1992, p. 21).

meio de expressar sentimentos, reescrever histórias e denunciar violências. Conforme elucida Robert Young, “a história do século XX testemunhou os povos do mundo tomando o poder e o controle de volta para si mesmos. A própria teoria pós-colonial é um produto desse dialeto” (YOUNG, 2001, p. 4)⁷. Sobre o pós-colonialismo, o teórico argumenta, ainda, que esta corrente teórica se volta tanto para uma análise histórica, quanto para os impactos do passado na narrativa contemporânea, evidenciando o diálogo constante entre o passado e o presente.

Portanto, uma obra literária gótica pós-colonial consiste em um texto que é capaz de constatar a “insegurança frente a um perigoso mundo que é tanto imprevisível quanto ameaçador” (NG, 2007, p. 18). Quanto à obra *Beloved*, entre os aspectos do gótico pós-colonial envolvidos, destacam-se o medo e a insegurança da protagonista Sethe de voltar a viver sob as amarras da escravidão. Outras características do gótico pós-colonial são apresentadas por Rudd:

[...] o desejo de recuperação impossível de origens perdidas; a reinscrição de histórias ocultas ou fragmentadas; a ética da memória e do esquecimento; a descoberta de contradições no projeto colonial; o desafio à hegemonia do pensamento ocidental; e o primeiro plano da noção de que os sistemas de opressão do passado continuam no presente, bem como os temas de ameaça, perda e transgressão como delineados por Ng. (RUDD, 2010, p. 33)⁸

7 “[...] the history of the twentieth century has witnessed the peoples of the world taking power and control back for themselves. Postcolonial theory is itself a product of that dialect product” (YOUNG, 2001, p. 4).

8 These gothic conventions and themes find resonance with the preoccupations of postcolonial writing. Of these, in a long list, we might cite: the undermining of

No caso do romance de Toni Morrison e também de sua adaptação fílmica de 1998, as histórias remontam ao período de escravidão nos Estados Unidos. Vê-se a luta das personagens negras por um espaço na sociedade, a busca por uma identidade, pela liberdade de existir sem amarras e o apagamento de suas raízes no projeto colonial. São duas produções que trazem denúncias a um sistema aristocrático e racista que deixou suas marcas na sociedade atual. Falando sobre o teor aterrizante do romance de Morrison, Wester afirma:

O texto provavelmente é mais aterrorizante porque contém casas assombradas e casas que assombram. Mas o horror em *Amada* é diferente – vem da realidade – e, portanto, é muito mais ameaçador e aterrorizante. Para essas mulheres negras, os monstros e fantasmas que compõem a (his)estória do texto poderiam se intrometer em suas vidas de maneira que outros fantasmas góticos nunca poderiam ou fariam. (WESTER, 2012, p. 1)⁹

Tal associação entre os textos escritos por mulheres negras e a literatura gótica levou Wester ao entendimento de que a quantidade de escritores afro-americanos de ficção gótica é bem mais ampla do que ela imaginava. São obras que “raramente

binary oppositions through an engagement with hybridity; the doubling and splitting of schizophrenic subjectivities; the desire for impossible recovery of lost origins; the reinscription of hidden, or fragmented histories; the ethics of memory and forgetting; the uncovering of contradictions in the colonial project; the challenge to the hegemony of western thought; and the foregrounding of the notion that past systems of oppression continue into the present, as well as the themes of menace, loss and transgression as outlined by Ng (RUDD, 2010, p. 33).

9 The text is probably more terrifying because it contains haunted houses and houses that haunt. But the horror in *Beloved* is different — it comes from reality — and so, is that much more threatening and terrifying. For those black women, the monsters and ghosts that make up the text’s (hi)story could intrude upon their lives in ways other gothic ghosts never could or would (WESTER, 2012, p. 1).

imitam as convenções góticas tradicionais, que apresentam vários problemas e ameaças para o escritor negro” (WESTER, 2012, p. 1)¹⁰. *Beloved*, assim, como aponta Monnet¹¹, é um exemplo de como “o gótico permeia a literatura estadunidense em todos os níveis” (MONNET, 2010, p. 1).

Soma-se, portanto, o gótico feminino ao gótico pós-colonial na análise da construção da memória e do passado, da monstrosidade e da maternidade e das questões raciais na obra *Beloved* e na tradução que o filme dirigido por Jonathan Demme propõe. Recorremos ao gótico feminino para a investigação de aspectos que englobam as questões de gênero, a representação do feminino e as denúncias à sociedade patriarcal levantadas por mulheres nas produções estudadas. Baseamo-nos no gótico pós-colonial para a análise de pontos referentes ao apagamento da identidade de pessoas negras, das memórias traumáticas de um povo colonizado e da monstrosidade das mulheres negras nas obras em questão.

BELOVED TRADUZIDO PARA O CINEMA

Valendo-se da história de Margaret Garner, mulher negra que, ao se deparar com o perigo iminente de retornar a viver sob o regime escravista e submeter seus filhos aos mesmos maus tratos vividos, decide cometer o infanticídio em nome de protegê-los, Toni Morrison traduz a tragédia da vida de Garner para a literatura. Decidida não só a contar sua história, mas “relacionar [...] com questões contemporâneas sobre a liberdade, a responsabilidade e

10 “Further, they rarely mimic traditional gothic conventions, which present various problems and threats for the black writer” (WESTER, 2012, p. 1).

11 “[...] the gothic permeates American literature at every level” (MONNET, 2010, p. 1).

o ‘lugar’ da mulher” (MORRISON, 1987, p. 12), a autora concede a si mesma a permissão para imaginar histórias, criar pensamentos e modificar ações para dar vida à Sethe literária.

Assim, utilizando-se de recursos narratológicos que permitem uma análise voltada para a perspectiva gótica, Toni Morrison produz a obra *Beloved* e a situa em um contexto de Estados Unidos pós-abolicionista. Os traumas e feridas como produtos de um longo período de escravidão manifestam-se através de uma família racializada, marcada pelo sofrimento, pela perda, pelo apagamento e pela angústia de viver em uma sociedade que discrimina e segrega.

A autora, além de utilizar o sobrenatural como forma de expressão desses anseios, aborda, por meio da não-linearidade de eventos, temas como as lembranças, a maternidade e a monstrosidade feminina, sendo estes cruciais para o desenvolvimento da obra e para a compreensão das identidades na história. Por conseguinte, a personagem anti-heroica, Sethe, tem suas ações justificadas, de certo modo, não somente pela sua vivência trágica, mas por aquilo que transcende a sua individualidade: as marcas de um passado horrendo que não inicia em si, mas que remete a centenas de anos de sofrimento.

A partir da produção de Toni Morrison, *Beloved* foi traduzida e ganhou espaço nas telas de cinema em 1998, sob direção de Jonathan Demme. Com o objetivo de traduzir a produção de Morrison da mídia literária para a cinematográfica, especialmente os anseios supracitados, Demme utiliza diversos recursos e, assim como Morrison, dá lugar à narrativa não-linear para traduzir as memórias

e o passado de medo e sofrimento. No entanto, embora se utilizem de temáticas semelhantes, as histórias são construídas de modos diferentes, ao passo que a não-linearidade na literatura se dá por meio da interrupção do fluxo com a presença de uma memória construída por meio de palavras. No cinema, esse mesmo recurso se dá por meio de técnicas particulares da mídia audiovisual. Embora ocorra o flashback nos dois casos, a sua construção é elaborada de formas diferentes em cada mídia, como será explicitado. A partir de uma abordagem que considera a adaptação fílmica em seu caráter tradutório, e de uma perspectiva de tradução de cunho pós-moderno, que valoriza a produção de sentidos e a conferência de voz ao tradutor, questionando ideais essencialistas e totalitários, o trabalho se debruça sobre aspectos como a memória e o passado, e a monstruosidade e a maternidade que subjazem o gótico feminino e as questões raciais são construídos no romance *Beloved* e traduzidos para o filme homônimo.

AS MEMÓRIAS E O PASSADO: A MONSTRUOSIDADE E A MATERNIDADE

Os pensamentos das personagens são aspectos importantes na história produzida por Toni Morrison. *Beloved*, marcada pelas memórias e pelo passado, depende majoritariamente destes temas para a sua constituição. É por meio do fluxo de consciência, do desencadear das reflexões das personagens em um movimento fluído, que se torna possível conhecê-las a fundo, entender as suas motivações e visitar os seus traumas. A obra de Morrison é repleta de interrupções e retomadas de experiências que emergem da história em uma súbita alteração de narrativa que, por vezes,

pode gerar desconforto e estranhamento ao leitor. Assim, da mesma forma que as memórias de eventos traumáticos do passado invadem, de forma abrupta, os pensamentos das personagens, os leitores são arremessados a uma narrativa incômoda e instável. Isso pode ser analisado a partir da seguinte passagem da obra literária:

[...] e, de repente, lá estava Doce Lar, se desdobrando, desdobrando, desdobrando diante de seus olhos e, embora não houvesse uma única folha naquela fazenda que não lhe desse vontade de gritar, a fazenda se desdobrava na sua frente em desavergonhada beleza. Nunca parecera tão terrível como agora e a fazia pensar se o inferno seria um lugar bonito também. Fogo e enxofre, sim, mas escondidos em bosques rendilhados. Rapazes pendurados nos sicômoros mais lindos do mundo. (MORRISON, 1987, p. 21)

Na ocasião descrita, em um momento, Sethe está fazendo suas atividades domésticas e, em outro, é levada a reviver o passado pelas memórias que se apossam de sua consciência. Assim, a personagem é realocada em um ambiente inóspito, que evoca traumas e sofrimentos vividos enquanto escrava da “Doce Lar”.

Do mesmo modo, na produção cinematográfica, pode-se observar que há uma retomada de eventos que se difundem e causam inquietação na personagem. Em determinada cena do longa, Sethe está contando para Denver e Amada como era a relação com sua progenitora. A personagem, então, é transportada para o momento em que sua mãe foi brutalmente assassinada diante de seus olhos. O que se pode observar, em seguida, é uma Sethe criança e inofensiva, em meio a todo o caos instaurado pelos homens brancos, assistindo aos últimos momentos de vida

daquela que lhe deu a vida. Essas lembranças surgem através de flashbacks, representados por processos técnicos de transição. Na referida cena, observa-se o uso do mecanismo de fusão encadeada para traduzir, do romance, as memórias de um passado horrendo que permeiam a personagem. Sobre esse recurso cinematográfico, Martin elucida que “a fusão encadeada consiste na substituição de um plano por outro através da sobreposição momentânea de uma imagem que aparece sobre a precedente, a qual se desvanece lentamente” (MARTIN, 2005, p. 110). Assim, a partir do mecanismo da fusão encadeada que se sobrepõe à imagem de Sethe, as memórias do seu passado ganham evidência e evocam sentimentos de angústia e sofrimento.

Em outros momentos da narrativa da adaptação fílmica, o flashback é utilizado com uma configuração distinta da anteriormente mencionada. Por meio de flashes momentâneos que envolvem o presente e o passado, transitando entre eles em um curto período, a adaptação traz as lembranças de quando Sethe foi molestada pelos senhores da fazenda “Doce Lar”, traduzindo essas memórias do romance, como expressos na passagem a seguir.

‘Eu tinha leite’, disse ela. ‘Estava grávida da Denver, mas tinha leite da minha filhinha. Não tinha parado de amamentar quando mandei ela na frente com Howard e o Buglar.’ Ela agora enrolava a massa com um palito de madeira. Todo mundo sentia meu cheiro antes de me ver. E quando me viam, viam as gotas de leite no peito do vestido. (MORRISON, 1987, p. 34)

A adaptação fílmica combina os flashes instantâneos do acontecimento ao momento presente da história. Isso acontece

quando a personagem está fazendo o jantar e, em uma conversa com Paul D., amigo com quem divide as angústias de ter vivido na “Doce Lar”, relembra o trágico episódio de quando os homens brancos a capturaram, grávida, e tomaram de seu leite. Considerando que flashes são como “lampejos do subconsciente” (MARTIN, 2005, p. 282), pode-se inferir que a cena é elaborada de modo a aludir aos fragmentos de memória dos quais Sethe se esforça a esquecer.

Na referida cena, Sethe está preparando a comida quando, por influência das palavras de Paul D., começa a lembrar dos eventos traumáticos de seu passado na fazenda em que trabalhava. Enquanto cozinha, Sethe, com a voz trêmula, sovava a massa ligeiramente, com o desgosto e a raiva que acompanhava a lembrança. Em plano aproximado, a personagem realiza movimentos bruscos com o rolo e, ansiosa, encontra uma forma de descarregar seu sofrimento ostensivo. De caráter psicológico, como explica Martin, “só o grande plano [...] e o plano de conjunto têm mais vulgarmente um significado psicológico exacto e não apenas uma função descritiva” (MARTIN, 2005, p. 47-48). Na cena em análise, mais do que descrever a ação realizada pela personagem, o grande plano busca exprimir suas intimidades, faz uma alusão direta ao seu foco no cozinhar enquanto forma de tentativa de esquecer-se das memórias.

Ainda na mesma cena, nota-se o uso do enquadramento para modificar o ponto de vista usual do auditório. Atravessando as memórias trágicas e violentas da personagem Sethe, os telespectadores assistem aos maus-tratos suportados pela protagonista na primeira pessoa, o que tende a estimular a

identificação e a provocar, com maior intensidade, o surgimento de sentimentos repulsivos por parte do auditório. Mais adiante, percebe-se também o uso do ângulo contrapicado. Na sequência da cena, ainda sob a perspectiva de Sethe, tem-se o homem branco, em seu lugar de superioridade, liderando os demais a cometerem transgressões com o corpo da mulher negra, percebida, na história, como um animal selvagem.

O plano contrapicado (o assunto é fotografado de baixo para cima, colocando-se a objectiva abaixo do nível normal do olhar) dá em geral uma impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo, porque engrandece os indivíduos e tende a magnificá-los [...] (MARTIN, 2005, p. 51)

Partindo desse pressuposto, pode-se atestar que o uso do recurso de plano contrapicado foi utilizado de forma expressiva para incutir a ideia de superioridade do homem branco e a subalternidade dupla, a primeira delas por ser mulher, a segunda por ser negra. No que se refere à obra literária, o episódio é construído com o mesmo teor de violência. A dor, a indignação e a angústia de Sethe são sentidas por meio da ênfase que a personagem dá à violação do seu corpo através de um ato íntimo e materno, que é a amamentação:

‘Depois que eu deixei vocês, aqueles rapazes entraram lá e tomaram meu leite. Foi para isso que eles entraram lá. Me seguraram e tomaram. Conte para mrs. Garner o que eles fizeram. Ela ficou com um nó, não conseguia falar, mas dos olhos rolaram lágrimas. Os rapazes descobriram que eu tinha contado deles. O professor fez um deles abrir minhas costas e quando fechou fez uma árvore. Ainda crescendo aqui’.

‘Usaram o chicote em você?’

'E tomaram meu leite'.
'Bateram em você e você estava grávida?'
'E tomaram meu leite!' (MORRISON, 1987, p. 35)

Cabe analisar, aqui, a insistência de Sethe de dizer o que não se quer ouvir. Das diversas privações às mulheres negras, inclui-se o direito de maternar. Assim, o seu leite deveria ser destinado aos filhos das senhoras brancas, pois eram vistas como mais nutridas. Aos seus, dariam o que restasse. Na obra de Morrison, o homem branco é aquele que rouba o leite de Sethe, privando-a até mesmo disso.

Em outro episódio do romance, têm-se Sethe, no meio de seus afazeres, rememorando o momento em que copulou com o entalhador em troca de algumas letras gravadas na lápide de sua filha do meio:

[...] e lá estava de novo. O frescor de boas-vindas de lápides não lapidadas; aquela que, na ponta dos pés, ela escolhera para encostar, os joelhos tão abertos como qualquer túmulo. Rosa como uma unha e polvilhado de pontos cintilantes. Dez minutos, ele disse. Você tem dez minutos e eu faço grátis. (MORRISON, 1987, p. 19)

Embora a memória de Sethe sobre o evento não seja traduzida para a adaptação, o filme se inicia com um movimento de câmera que se aproxima de um objeto, permitindo que se observe com clareza a lápide em cuja superfície se lê a palavra *Beloved*. Por meio do uso da simbologia das lápides e do cemitério, essas duas representações possibilitam o entendimento da existência de um passado trágico que assombra a história da personagem.

Outros eventos traumáticos da vida de Sethe também são abordados ao longo das narrativas e trazidos à tona por meio das

memórias, como quando tentou fugir, machucada e carregando um bebê em seu ventre, ou quando seus traumas acumulados gritaram mais alto do que qualquer decoro, findando no assassinato da sua filha do meio. Todos esses episódios aconteceram em um passado distante em relação ao período e que se passa a narrativa e emergem à superfície da consciência de Sethe. E, considerando o papel da memória e do passado, faz-se necessário uma análise a respeito da maternidade negra e da monstrosidade relacionada a este tema. Para isso, utilizando-se dos estudos abordados, investiga-se como esses assuntos são retratados na obra literária e em sua adaptação.

MÃES MONSTRUOSAS: A MATERNIDADE NEGRA

Mãe de três filhos vivos e *Beloved*, a filha morta, a personagem anti-heroica Sethe é construída a partir da trágica história de Margaret Garner. Assim como a mulher histórica, Sethe tenta matar a si e a seus quatro filhos ao perceber o perigo iminente que se aproximava com a invasão dos homens brancos ao 124, como era conhecido o seu endereço. Almejando alcançar a liberdade plena e livrar seus filhos de uma vida de miséria que ela própria vivera, a personagem coleta o que ela entende por ser as extensões de si mesma, seus filhos, e os leva para o “abatedouro”. Sethe consegue, em um momento súbito de determinação, cortar a garganta de sua filha do meio, dando fim à sua vida carnal e início a uma vivência de sofrimento espiritual, tanto para sua filha quanto para si.

Assim como na literatura, na adaptação fílmica também é possível observar o sentimento de posse da protagonista em relação a seus filhos. Acredita-se que, por ter tido negado o direito

a uma família e a um lar, ela não conheceu o amor materno, aquele que ama incondicionalmente e protege dos perigos do mundo, e, por isso, deseja compensar essa falta na relação com seus filhos. Pretendendo, então, cuidá-los da forma que gostaria de ter sido cuidada, Sethe os ama incondicionalmente, de acordo com o seu próprio ideal de amor. Crendo estar sã e salva na casa de sua sogra, Baby Suggs, a personagem abaixa a guarda e se permite ser a mãe que nunca teve, graças ao sistema da época. Sobre esse amor “exagerado”, seu amigo Paul D. pensava:

Para uma mulher que era escrava, amar alguma coisa tanto assim era perigoso, principalmente se era a própria filha que ela havia resolvido amar. A melhor coisa, ele sabia, era amar só um pouquinho; tudo, só um pouquinho, de forma que quando se rompesse, ou fosse jogado no saco, bem, talvez sobrasse um pouquinho para a próxima vez. (MORRISON, 1987, p. 72)

A esse respeito, relacionando o tema ao imaginário cristão e à ideia de salvação religiosa, pode-se afirmar que, embora a redenção das mulheres esteja na maternidade, isso não se aplica às mulheres negras. De acordo com Evaristo, “a ausência de tal representação para a mulher negra, acaba por fixá-la no lugar de um mal não redimido” (EVARISTO, 2005, p. 2). Isto é, às mulheres negras fica delegado somente o cuidado dos filhos dos brancos e a negligência dos seus próprios. Elas são nascidas para servir aos brancos e amamentá-los, podendo, através destes feitos, conquistar sua salvação, mas a maternidade plena não deve ser contemplada por elas. De maneira oposta, estarão, na verdade, situadas eternamente no lugar do pecado.

“Os bebezinhos brancos mamavam primeiro e eu mamava o que sobrava. Ou nada. Não tinha leite de mãe que fosse pra mim” (MORRISON, 1987, p. 269). Como se vê, é um tema que permeava a vida e as memórias de Sethe e de sua mãe, incomodando a mais nova a ponto de jamais querer que seus filhos passassem por algo semelhante.

A respeito da monstruosidade, Creed argumenta: “[...] quando uma mulher é representada como monstruosa é quase sempre em relação às suas funções maternas e reprodutivas” (CREED, 1993, p. 7)¹². Somando-se isso à questão racial das personagens da obra e à privação dessas pessoas à maternidade, a mulher negra é posicionada em um lugar fixo de monstruosidade, que se traduz, também, no infanticídio. Para a mulher negra, era vista como uma forma de proteção não perpetuar a dor e o sofrimento aos que foram gerados do seu ventre. Sethe nega o direito à vida social àquela que permaneceu ao seu lado, sua filha mais nova, também como forma de proteção, para que ela também não sofra.

Na adaptação fílmica, essa monstruosidade é traduzida por meio da privação das mulheres negras à maternidade, manifestada através do uso de simbologias que remetem aos atributos maternos, como o leite. Na cena anteriormente analisada, na qual Sethe se lembra do episódio em que foi molestada pelos homens brancos, tem-se uma representação dessa privação. Os homens brancos, aproveitando-se de sua superioridade hierárquica, espremem os peitos de uma Sethe gestante e tomam o seu leite. O que era para ser um momento

12 “[...] when a woman is represented as monstrous it is almost always in relation to her mothering and reproductive functions” (CREED, 1993, p. 7).

íntimo entre mãe e filho transforma-se em um ato violento que a desumaniza e a caracteriza como ser não digno da maternidade. Assim, quando esses homens retiram o seu leite, privam-na da identidade materna. É um status só permitido às mulheres brancas. Pela própria disposição dos homens brancos, locados em uma posição mais acima em relação à figura negra, a composição da cena reforça ainda essa subalternidade e submissão.

Por meio das memórias e do passado, é possível identificar o desenvolvimento da maternidade monstruosa, quer seja graças à recusa do ideal de amor materno que se manifesta através dos feitos transgressores da personagem Sethe em nome de proteger os seus rebentos, quer seja devido à sua desumanização proveniente das ações dos homens brancos, possível de se analisar a partir da cena do roubo de seu leite. Todos esses fatores permitem que a maternidade seja observada a partir de outra perspectiva, a da mulher negra. Morrison, enquanto mulher negra, é o ecoar dos gritos de tantas outras mulheres negras que foram duplamente subalternizadas. É a tradução de um sentimento coletivo de tantas outras mulheres que, a partir da fala da autora, conseguem começar a contar suas histórias. A partir do ponto de vista da narração em 1ª pessoa, o leitor consegue sentir e escutar essas vozes que por muito tempo foram silenciadas.

Essa perspectiva permite o entendimento de que a mulher negra usualmente será retratada como uma mãe ruim. Trata-se de uma representação caracterizada como:

Sádica, dolorosa e ciumenta, ela recusa o papel de abnegação, exigindo sua própria vida. Por causa de seu comportamento 'mau', essa mãe muitas

vezes assume o controle da narrativa, mas é punida por violar o ideal patriarcal desejado, a Boa Mãe. (KAPLAN, 2000 p. 468)¹³

Essas características também envolvem Sethe. Enquanto mãe, é sádica por ter matado sua filha e planejado matar os restantes, e não se abstém de fazer as vontades de seus filhos. No entanto, é castigada com a reencarnação de sua falecida filha que, enquanto elemento gótico, configura-se na presença fantasmagórica do passado no presente. É a história do povo preto que está aqui, no presente, não há como apagar. Sethe, então, desenvolve uma obsessão por sua filha e, a partir disso, transforma-se em algo que se assemelhe à “boa mãe” (KAPLAN, 2000, p. 468)¹⁴, negando seus desejos e a si própria para viver em razão de Amada. No entanto, essa transformação não é bem-sucedida, visto que se encontra debilitada, fraca e sem vida.

A partir do momento em que o papel de genitora é atribuído à mulher negra, ela rejeita a sua função como cuidadora dos brancos, logo, ocupa um espaço de monstruosidade. Por sua vez, é castigada por não atender às expectativas de uma sociedade escravocrata e racista, e a sua redenção só vem quando, por fim, renuncia a si e aos seus para cuidar dos outros, dos brancos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da perspectiva da mulher negra, o romance *Beloved* (1987), de Toni Morrison, debruça-se sobre temas como

13 Sadistic, hurtful, and jealous, she refuses the self-abnegating role, demanding her own life. Because of her ‘evil’ behavior, this mother often takes control of the narrative, but she is punished for her violation of the desired patriarchal ideal, the Good Mother (KAPLAN 2000, p. 468).

14 ‘Good Mother’ (KAPLAN 2000, p. 468).

colonialismo, escravidão e maternidade. Trazendo à tona a vivência de grupos subalternos no período pós-colonial, a obra enfatiza as adversidades enfrentadas pelas mulheres negras em uma sociedade racista regida pelo patriarcalismo. Como obra que subverte e denuncia as agressões às mulheres pós-coloniais, essa produção pode ser entendida como integrante da vertente feminina do gótico.

A adaptação fílmica homônima de 1998, sob direção de Jonathan Demme, traduz aspectos do romance e adapta a obra literária para as telas de cinema, e a presente análise destacou, entre os aspectos de destaque no filme, as memórias e o passado, a monstruosidade e a maternidade, além das questões raciais. O estudo partiu do pressuposto de que qualquer forma de representação inevitavelmente produz significados. Questiona-se, assim, as avaliações que, ao longo das décadas, caracterizaram a leitura e a interpretação enquanto um processo inócuo e transparente que, desvinculada das circunstâncias de produção, não permitia interferência naquilo que se considerava a presença de uma verdade. Esse desejo sistemático de se encontrar os significados estáticos e bem delimitados, imutáveis ao longo dos anos, e a pretensão de se identificar o nascedouro de tais sentidos são ilusões daquilo que Derrida chama de “metafísica da presença” (DERRIDA, 1973, p. 60). Ao citar a própria fenomenologia peirciana, Derrida explica a semiose infinita dos signos, em que o significado nunca é presente, mas sempre remete a algo anterior e se deixa representar pelo signo futuro. “A identidade a si do significado se esquia e se desloca incessantemente. O próprio do *representamen* é ser si e um

outro, de se produzir como uma estrutura de remessa, de se distrair de si” (DERRIDA, 1973, p. 60).

Enquanto representação, as traduções passam por essa dinâmica, e, nas tentativas de reescrever a história e reinventar as culturas, criam sentidos. Questionando a reflexão essencialista, que tradicionalmente reprimiu e neutralizou o outro diferente em detrimento da valorização de um suposto original, e legítimo, a tradução, em uma perspectiva pós-moderna, passa a ser sinônimo de diferença. Discutir filmes adaptados da literatura ou de outras artes enquanto traduções é compreender o papel preponderante que adaptações exercem na construção do universo envolvendo a obra traduzida.

É devido a esse poder transformador das linguagens e das representações que o papel social tradicionalmente atribuído à mulher e imposto pelos sistemas patriarcais tem sido questionado e denunciado em suas mais brutais manifestações. Em nome das inúmeras vozes femininas caladas em virtude das tentativas de conservação de um poder nas mãos dos homens, foi que mulheres pioneiras se arriscaram na elaboração de obras que desvelam a dor e a opressão de gênero e de raça. Entre elas está Toni Morrison que, expondo em *Beloved* uma narrativa sobre dores e feridas pós-escravidão, denuncia, na figura de Sethe, o racismo endêmico e os pavores da mulher negra.

Como explicado ao longo do trabalho, em seus aspectos góticos femininos e pós-coloniais, o romance traz uma história perturbadora que representa, de modo vívido, a condição feminina e negra nos Estados Unidos ao final do século XIX,

retrata ameaças à vida e a identidade de Sethe, e provoca no leitor sentimentos de pavor e angústia. É transgressor na medida em que permite que grupos oprimidos tomem para si o controle de suas próprias narrativas.

Lançando luz sobre os infortúnios que acometem a vida da mulher e da mulher negra, em especial, a obra aborda temas como a privação à maternidade, o apagamento da identidade e a monstrialização do feminino. E, visto que envolve essa dupla subalternidade, o caráter feminino e negro que permeiam a protagonista, as análises discutiram a obra de Morrison enquanto envolta na tradição gótica feminina e em na vertente gótica pós-colonial. O gótico feminino é marcante no livro, sobretudo, pelo destaque que é dado à exploração e à representação de aspectos destrutivos e opressores em relação ao universo feminino, entre eles os fantasmas do passado e os temores da maternidade. O gótico pós-colonial se faz ver na ênfase nos horrores da escravidão e nas tentativas de usurpação da identidade e marginalização dos corpos negros. Embora seja uma história de ficção, o romance de Morrison traz consigo temas pertinentes que se assemelham à realidade, representando as dificuldades enfrentadas por mulheres e por negros, é construído a partir das memórias que lançam luz sobre os violências e traumas sofridos pelas personagens negras no século XIX, mas que perduram em lugares do mundo na contemporaneidade.

Utilizando-se de recursos cinematográficos como o plano aproximado, o plano contrapicado, a fusão encadeada e os *flashbacks*, a adaptação fílmica *Beloved* expande os sentidos do romance de Morrison e permite que o texto e as problemáticas

veiculadas nele, o que inclui os horrores da maternidade e a memória opressora do passado, alcancem outros públicos.

Sobre as memórias, observa-se que elas são revisitadas por meio de fragmentos expostos tanto na obra literária quanto cinematográfica. Analisa-se, portanto, a existência de uma complexidade narrativa empregada para fazer alusão aos sentimentos obscuros de Sethe. Isto é, tratando-se dos assuntos delicados de seu passado, a personagem feminina encontra dificuldade em revisitá-los. Assim, suas memórias orbitam ao redor dos seus traumas mais profundos, temendo encará-los por completo. Na obra escrita e na adaptação fílmica, isso reflete na forma como as narrativas são construídas: primeiramente, há o fragmento, os pedaços do passado e a confusão. Posteriormente, graças ao fluxo da consciência na obra literária e do recurso do flashback no cinema, é possível conectar as peças dos quebra-cabeças de memórias e compreender a história. À vista disso, pode-se observar que a personagem Sethe é frequentemente remetida a diversas situações traumáticas que vão sendo destrinchadas ao longo da narrativa.

Traumáticas também são as memórias de Sethe quanto à privação da maternidade e ao apagamento da sua identidade feminina e negra por homens brancos. Ao roubar o seu leite, símbolo da maternidade, os homens enfatizam a superioridade masculina e a desapropriam do papel de mãe. Considerando a perspectiva cristã de que a salvação da mulher se dá por meio da maternidade, a mulher negra é fixada, eternamente, em um lugar de monstruosidade. Seu salvamento só é possível a partir da abnegação e da subserviência aos brancos.

O filme é construído a partir de Seth e de suas memórias horrendas. Ao espectador é revelado somente aos poucos acerca do assassinato da filha por meio das memórias que a atormentam. Em vários momentos da narrativa fílmica, somos levados a duvidar sobre a real existência do fantasma da filha que a aflige, porém uma suposta loucura de Sethe é um pequeno detalhe diante do tema e do cenário que abrange toda a história. O brutal e o cruel que tornam esse filme gótico não se manifestam em representações que envolvem sangue ou expressões grotescas explícitas, mas na atmosfera e nos horrores que acometem Sethe. Desse modo, conclui-se que a adaptação fílmica *Beloved* subverte o padrão comumente atribuído ao horror no cinema, tradicionalmente marcado pelo visual, e vai além do assustador, das representações que se voltam para a produção de calafrios e gritos. Cria-se uma construção do medo que difere desses padrões ao representar um horror cinematográfico social e histórico, associando uma estética do gótico pós-colonial, negro e feminino ao horror institucional e sistemático que permeiam as sociedades. E difere dos modelos de “cinema mal-assombrado e monstruoso” no instante em que o fim da manifestação do horror e dos efeitos de tais manifestações nas personagens não se dão com a morte do monstro. A cura não vem, e os medos continuam e/ou levam os indivíduos à destruição, pois se integram um terror psicológico profundamente relacionado às personagens. Erradicar um monstro não põe fim ao medo, sua causa é vigente e vigilante.

Beloved é um filme e, portanto, uma representação artística, mas não se priva de seu caráter histórico. E tal historicidade da adaptação não inviabiliza análises e pontos de vista mais subjetivos

sobre a construção da subalternidade feminina e negra na produção. Assim, como a história de Sethe se volta para os dramas da escravidão, muito do que é narrado acerca da sua própria vida é deixado nas entrelinhas para que o espectador infira e/ou preencha. As lentes através das quais vemos o filme nos levam a uma subjetividade fragmentada pelos lampejos de lembrança em forma de flashbacks da protagonista e a uma compreensão da obra que amplia a noção sobre a Sethe literária, alterando a nossa experiência do horror.

REFERÊNCIAS

- ARROJO, Rosemary. Os estudos da tradução na pós-modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda da inocência. *Cadernos de tradução*, v. 1, n. 1, p. 53-69, 1996.
- ATWOOD, Margaret. *O Conto da Aia*. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 1996.
- CREED, Barbara. *The Monstrous – Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.
- DIAS, Rafaela Kelsen. Maternidade e segregação em Conceição Evaristo. *Revista Fórum Identidades*, Itabaiana: Gepiadde, v. 20, jan./abr. p. 105-121, 2016.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas. *Terra Roxa e Outras Terras*, Belo Horizonte, v. 17, n. 2, p. 6-18, dez. 2009.
- EVARISTO, Conceição. Fêmea fênix. *Maria Mulher – Informativo*, ano 2, n. 13, 25 jul. 2005.
- EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, N. M. de B.; SCHNEIDER, L. (Orgs.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia; Editora Universitária UFPB, 2005.

- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: UFSC, 2011.
- KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da idade média*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- KAPLAN, E. Ann. The Case of the Missing Mother: Maternal Issues in Vidor's Stella Dallas. In: E, ANN KAPLAN (Ed). *Feminism and Film*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2000.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MOERS, Ellen. *Literary women: the great writers*. New York: Oxford University Press, 1976.
- MONNET, Agnieszka Soltysik. *The Poetics and Politics of the American Gothic: Gender and Slavery in Nineteenth-Century American Literature*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010.
- MORRISON, Toni. *Amada*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- NG, Andrew Hock Soon. *Interrogating interstices: gothic aesthetics in postcolonial Asian and Asian American literature*. Oxford: Peter Lang, 2007.
- ORR, C. The discourse on adaptation. *Wide Angle*, v. 6, n. 2, p. 72-76, 1984.
- PULLIAM, June. *Monstrous Bodies: Feminine Power in Young Adult Horror Fiction*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2014.
- PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell, 2004.
- RIBEIRO, D. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- RIBEIRO, Emílio Soares. *A Relação Cinema - Literatura na Construção da Simbologia do Anel na Obra o Senhor dos Anéis: uma análise intersemiótica*. 149 f. 2007. (Dissertação) Mestrado em Linguística Aplicada - Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza-CE, 2007.
- RIBEIRO, Emílio Soares. *O gótico e seus monstros: a literatura e o cinema de horror*. São Paulo: Cartola Editora, 2021.
- RUDD, Alison. *Postcolonial gothic fictions from the Caribbean, Canada, Australia and New Zealand*. Cardiff: University of Wales press, 2010.

- SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 2006.
- SIMÕES LOPES, Elisabete Cristina. Desmontando narrativas e corpos: uma reflexão sobre o corpo no gótico feminino na obra poética de Sylvia Plath e Anne Sexton, e na obra fotográfica de Francesca Woodman e Cindy Sherman. 2012. 622 f. Tese (Doutorado em Literatura Norte Americana) - Universidade Aberta, Lisboa, 2012.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STAM, Robert. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, James. *Film Adaptation*. London: The Athlone Press, p. 54-76, 2000.
- WESTER, Maisha L. *African American gothic: screams from shadowed places*. New York: Palgrave Mcmillan, 2012.
- 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.
- YOUNG, Robert J. C. *Postcolonialism: a historical introduction*. Oxford: Blackwell, 2001.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Org.) *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3.ed. Maringá: Eduem, 2009.

14

**HORRORES (DES)APARECIDOS EM
“A CASA DE ADELA”, DE MARIANA ENRIQUEZ**

Marcio Markendorf
Nadege Ferreira Rodrigues Jardim

Recebido em 11 jul 2022.

Aprovado em 22 jan 2023.

Marcio Markendorf

Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

Professor Associado II na Universidade Federal de Santa Catarina.

Pesquisador nos grupos de pesquisa Literatura e Estudos do Gótico; membro do Grupo de Trabalho ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2001852168968424>.

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-8022-1350>.

E-mail: marciomarkendorf@uol.com.br.

Nadege Ferreira Rodrigues Jardim

Mestranda em Literatura, Crítica Feminista e Estudos de Gênero, pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Bacharel em Artes Cênicas, Interpretação Teatral, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1999.

Bacharel em Direito, pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Integrante Núcleo de pesquisa Literatual – Núcleo de Literatura Brasileira Atual – Estudos Feministas e Pós-Coloniais de Narrativas da Contemporaneidade do PPGLIT/UFSC.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8430334610476126>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9180-3620>.

E-mail: diedraroiz@gmail.com

Resumo: A proposta desse artigo é analisar em “A casa de Adela”, conto da escritora e jornalista argentina Mariana Enriquez, a expressão de três elementos ficcionais considerados fundantes para a estrutura do gótico: o passado fantasmagórico, a personagem monstruosa e o *locus horribilis* ou *locus horrendus*. A perspectiva de leitura permite interpretar essa narrativa de medo de autoria feminina como uma visão gótica da ditadura argentina.

Palavras-chave: Mariana Enriquez. Gótico feminino. Gótico argentino. Autoria feminina. Literatura do medo.

Abstract: The purpose of this article is to analyze in “Adela’s house”, a short story by the Argentine writer and journalist Mariana Enriquez, the expression of three fictional elements considered founders for the structure of the gothic narrative: the ghostly past, the monstrous character and the *locus horribilis* or *locus horrendus*. The reading perspective allows us to interpret this narrative of fear of female authorship as a gothic vision of the Argentine dictatorship.

Keywords: Mariana Enriquez. Female Gothic. Argentinian Gothic. Female authorship. Fear literature.

Publicado originalmente em 2016 pela Editora Anagrama (Barcelona), a coletânea de contos *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enriquez, foi vencedor do *Premis Ciutat de Barcelona*, de 2017, na categoria *Lengua Castellana*. No mesmo ano da premiação, sua versão em português foi publicada no Brasil pela Editora Intrínseca (Rio de Janeiro). Autora também dos livros *Nuestra parte denoche*¹ (2019), *Los peligros de fumar en la cama* (2009) e *Bajar es lo peor* (1994), “Mariana Enriquez talvez a figura

1 Romance vencedor do *Premio Heralde de Mejor Novela* de 2019 e do *Premio Nacional de La de Critica de mejor obra publicada en castellano* em 2019.

mais importante do que poderíamos denominar o gótico argentino contemporâneo” (DABOVE, 2018, n.p, Tradução nossa²).

Em “A casa de Adela”, conto que integra a coletânea, Clara relata um evento traumático da infância: o desaparecimento de Adela – com quem a narradora e seu irmão Pablo mantinham forte relação de amizade – dentro de uma casa abandonada do bairro em que residiam, quando as três crianças decidiram explorá-la em uma noite chuvosa. Apesar de ocorrido vinte anos antes, o fato inexplicável continua presente na vida da personagem, assombrando-a cotidianamente, como já é evidenciado na primeira frase da história: “Todos os dias penso em Adela. E, se durante o dia não aparece sua lembrança [...] ela volta à noite, em sonhos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 61).

Por um lado, podemos argumentar que a presença fantasmagórica do passado deriva do inquietante e estranho³ desaparecimento da amiga, evento testemunhado e vivenciado por Clara e Pablo de modo traumático, que se torna difícil de explicar ou justificar de maneira crível. Ao relatar o incidente às pessoas, as crianças ou são acusadas de faltarem com a verdade – uma vez que o espaço interno da casa, conforme descrito por Clara, não condizia com o que era conhecido pela comunidade – ou são consideradas inaptas a contarem o relato de maneira confiável, em razão do abalo psíquico produzido pelo que causou o sumiço:

Pediram-nos a descrição do interior da casa.
Contamos. Repetimos. Minha mãe me deu um

2 Do original: “Mariana Enríquez es quizás la figura más importante de lo que podríamos denominar el gótico argentino contemporáneo” (DABOVE, 2018, s.p).

3 Inquietante e estranho são utilizados aqui em seu sentido amplo, não na perspectiva freudiana, e referem-se a algo que não é familiar, previsível nem habitual.

tabefe quando falei das prateleiras e da luz. ‘A casa está cheia de escombros, sua mentirosa!’, gritou. A mãe de Adela chorava e pedia ‘por favor, onde está Adela, onde está Adela’. Na casa, respondemos. Abriu uma porta, entrou num quarto e deve estar lá ainda. Os policiais diziam que não restava uma única porta do lado de dentro. Nem nada que pudesse ser considerado um quarto. A casa era uma casca, diziam. Todas as paredes internas tinham sido demolidas. [...] Nós mentíamos. Ou tínhamos visto algo tão feroz que estávamos em choque. (ENRIQUEZ, 2017, p. 73)

Desacreditada pelas figuras de autoridade, a própria narradora parece ir aos poucos perdendo a convicção sobre a veracidade de sua versão, classificada pelo “mundo adulto” como imaginária, impossível e ilógica. A partir disso, “os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente” (FRANÇA, 2016, p. 2). Incapaz de se recuperar da perda da amiga, enlouquecido pela culpa: “Eu a convenci, eu a fiz entrar, dizia ele” (ENRIQUEZ, 2017, p. 74), Pablo se considera responsável por ter contaminado Adela com sua obsessão pela casa. O fato de desconhecer a verdade, de não ter certeza do que aconteceu e de não compreender a experiência que viveram atormenta-o. Sem poder decifrar o acontecimento, muito menos esquecê-lo, comete suicídio alguns anos depois, como relata a irmã: “Mudamos de casa. Meu irmão ficou louco do mesmo jeito. Suicidou-se aos vinte e dois anos. Eu reconheci o corpo destroçado. Não tive opção: meus pais estavam de férias no litoral quando ele se jogou embaixo do trem” (ENRIQUEZ, 2017, p. 74).

A narradora também desenvolve um comportamento obsessivo, de contornos patológicos, uma vez que sua realidade presente é precariamente equilibrada sobre o incômodo do passado mal resolvido, força conflituosa causadora de incessante sofrimento e, ainda, indomesticável nas tentativas de repressão (o campo dos sonhos, aliás, é onde retorna a matéria, provando a recusa do recalque). No registro da personagem-narradora: “Desde que entramos na casa, nunca consegui ver um filme de terror: vinte anos depois, conservo a fobia e, se vejo uma cena por acaso ou por engano na televisão, à noite tomo comprimidos para dormir e durante dias tenho náuseas” (ENRIQUEZ, 2017, p. 64).

Assim como “o Gótico consolidou-se como uma tradição artística que codificou um modo de figurar os medos e de expressar os interditos de uma sociedade” (FRANÇA, 2016, p. 1), na escrita de Mariana Enriquez encontramos a releitura/ressignificação de fobias e interdições da sociedade argentina de maneira proposital, pois como afirma a própria autora, referindo-se aos desaparecidos da última ditadura de seu país: “O que é uma casa assombrada na Argentina? Uma casa onde desaparecem pessoas” (SANCHEZ, 2017, p. 4).

Uma sociedade que teve 40.000 desaparecidos em seu passado recente é uma sociedade condenada a ser assombrada por fantasmas já que, se não há corpo, não há verdadeira morte. É uma condenação dupla e que divide o tecido social em dois: aqueles que faltam, e aqueles que estão, mas não podem seguir adiante, por estarem presos a um luto impossível. (FONTES, 2020, p. 80-81)

O desespero da mãe de Adela – “por favor, onde está Adela, onde está Adela” (ENRIQUEZ, 2017, p. 73) – e sua persistência em

encontrar a filha ou ao menos descobrir o que aconteceu – “A mãe de Adela nos visitou várias vezes, e sempre dizia: ‘Vamos ver se dizem a verdade, meninos, vamos ver se lembram...’. Nós contávamos tudo de novo. Ela ia embora chorando” (ENRIQUEZ, 2017, p. 74) –, nos remete às Mães da Praça de maio⁴, um dos maiores símbolos do luto nacional pelos assassinados e desaparecidos durante a ditadura militar argentina.

Além da presença fantasmagórica do passado individual/ subjetivo das personagens, encontramos no conto a presença fantasmagórica do passado social/político da Argentina da década de setenta do século passado. O desaparecimento de Adela, que continua a atormentar a narradora, tornando-se um trauma que deixa sequelas das quais nenhuma das personagens consegue ou pode escapar, bem como a asserção extrema – “Nunca a encontraram. Nem viva nem morta” (ENRIQUEZ, 2017, p. 73) – também pode ser entendido como uma representação do trauma coletivo dos desaparecidos políticos, das crianças e bebês sequestrados⁵ durante o regime ditatorial e das sequelas deixadas em suas famílias e em toda a sociedade argentina.

4 Em espanhol *Asociación Madres de la Plaza de Mayo*, é uma associação de mães que tiveram seus filhos assassinados ou “desaparecidos” durante a ditadura militar que governou a Argentina de 1976 a 1983. Em busca da verdade sobre o que ocorreu com seus filhos, organizaram-se e fizeram passeatas na Praça de Maio em Buenos Aires, em frente à Casa Rosada (sede do governo argentino) usando fraldas brancas como lenços de cabeça para simbolizar seus filhos perdidos e em protesto contra o terrorismo de Estado do governo e às inúmeras atrocidades e violações de direitos humanos cometidas pelo regime militar.

5 Dentre as práticas mais aterradoras da ditadura argentina estava o sequestro sistemático de bebês e crianças, filhos de presos e desaparecidos políticos que eram entregues a famílias ligadas ao governo militar, com o objetivo de educá-los longe da “subversão de seus pais e familiares”. O movimento das “Avós da praça de Maio” já contabilizou 500 bebês sequestrados durante a ditadura, mas apenas 149 foram localizados. O sequestro de crianças é um fenômeno que não ocorreu somente durante a ditadura, ainda hoje é um crime comum na Argentina.

Vale destacar que, desde o início da narrativa, Adela é descrita como um tipo de monstruosidade física em função da incompletude do corpo, como é detalhadamente descrito por Clara:

Adela só tinha um braço. Ou talvez fosse mais exato dizer que lhe faltava um braço. O esquerdo. Por sorte, não era canhota. Faltava-lhe desde o ombro; tinha ali uma pequena protuberância de carne que se movia, com fragmento de músculo, mas não servia para nada. (ENRIQUEZ, 2017, p. 62)

A questão do monstruoso sempre existiu na história da humanidade. Segundo Jeffrey Jerome Cohen: “os monstros devem ser analisados no interior da intrincada matriz de relações (sociais, culturais e lítero-históricas) que os geram” (COHEN, 2000, p. 28). Por ser um conceito socialmente construído, o corpo do monstro é um corpo cultural, cujas representações e interpretações podem mudar repetidamente. Tendo como uma de suas principais funções “encarnar ficcionalmente a alteridade, estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos, os limites entre o humano e o inumano” (FRANÇA, 2017, p. 25), o monstro torna-se a diferença materializada, é a sua leitura como “outro” que constitui o ser monstruoso. “A ordem social se forma somente a partir da exclusão daquilo que não faz parte dela, ou seja, monstros são criados” (FONTES, 2020, p. 82). Por não possuir o que seria considerado um corpo “normal”/completo, Adela se torna alvo de abjeção⁶: “Muitos garotos tinham medo dela, ou asco. Riam dela, chamavam-na de monstrelha, aberração, bicho incompleto; diziam que iam vendê-la para um circo, que com certeza sua foto figurava nos livros de medicina” (ENRIQUEZ, 2017, p. 62).

6 Abjeção aqui compreendida como um espaço da dessemelhança, da não-identidade e da projeção monstruosa sobre o outro que provoca a exclusão/expulsão.

O segundo aspecto que a narradora apresenta como visão monstruosa da amiga igualmente diz respeito à aparência física de Adela: “Tinha os dentes amarelos. Isso, sim, me dava nojo, não seu braço, ou falta de braço. Não escovava os dentes, acho; e, além disso, era muito pálida, e a pele translúcida fazia ressaltar aquela cor enfermiga, como nos rostos das gueixas” (ENRIQUEZ, 2017, p. 67). Um modo de pensar sobre o monstro é apresentado por Claudio Zanini:

A articulação da não-normatividade e da ausência de humanidade no monstro é um processo subjetivo. Uma das formas mais evidentes de monstrificação é a diferença física ou biológica; nestes casos a diferença e a inumanidade se expressam através da forma [...] Há um caráter político subjacente à história do uso do termo ‘monstro’. Aspectos biológicos e genéticos [...] por vezes servem como critério para que uma dita maioria rotule um semelhante como monstro [...] A noção mais básica da ontologia monstruosa é a norma(lidade). O monstro não se encaixa, não pertence, não está contido nela [...] Inicialmente a diferença monstruosa está atrelada a noções estéticas e de gosto. (ZANINI, 2020, s.p)

Por sua vez, Cohen acrescenta que “o monstruoso espreita em algum lugar naquele espaço ambíguo, primal, entre o medo e a atração” (COHEN, 2000, p. 53) e é exatamente o fato de Adela ser apontada como diferente que faz Clara e Pablo se aproximarem – “Mas, sobretudo, ficamos amigos dela, meu irmão e eu, porque Adela só tinha um braço” (ENRIQUEZ, 2017, p. 62) –, numa expressão do paradoxo apontado por Júlio França, de que a personagem monstruosa também inspira “uma espécie

de desejo de ser como ele, liberto das imposições sociais” (FRANÇA, 2012, s.p).

De acordo com Luis García Fanlo (2009, p. 4-5), ao longo da história argentina houve a construção de um corpo nacional homogêneo por meio de discursos e práticas eugenistas que tiveram sua máxima expressão durante a última ditadura militar e suas políticas de extermínio. Na ocasião, a “solução final” para o problema dos corpos “abjetos-monstruosos-dissidentes” assumiu a forma de desaparecimento forçado⁷. Como afirma Zanini: “Os monstros são resultados de anseios, angústias, medos e incertezas do meio em que surgem” (ZANINI, 2020, s.p), o que permite concluir que as monstruosidades podem ser a excrecência de um momento político conturbado. Ademais, podemos considerar que Adela, enquanto “corpo monstruoso”, pode ser vista como alegoria transgressora que denuncia/mostra as verdadeiras monstruosidades: a legitimação de estereótipos hegemônicos de beleza e “normalidade”; as violências culturais e políticas; as violações de direitos humanos; os sequestros de crianças e outros crimes cometidos pelo Estado Argentino antes, durante e depois da ditadura militar; os mecanismos históricos e discursivos de produção de exclusão; o “desaparecimento” e a eliminação de “indesejáveis”; e a prática necropolítica⁸ do Estado. Com essa mirada, nota-se o

7 “Fazer desaparecer” os opositores, crime contra a humanidade imprescritível, foi utilizado como tática repressiva pela ditadura militar argentina. Baseada na produção de “desconhecimento”, tem como efeito a supressão de todo direito: a não existência de vestígios materiais resultantes da prática criminosa garante a impunidade, o desconhecimento impede os familiares e a sociedade de realizar ações legais, infunde terror nas vítimas e na sociedade e mantém divididos os cidadãos frente ao Estado. O desaparecimento torna o opositor um *homo sacer* (AGAMBEN, 2002), indivíduo que poderia ser morto sem que isso constituísse crime ou sacrifício.

8 Conceito desenvolvido pelo filósofo, teórico político e historiador camaronês Achille Mbembe (2018) que questiona os limites da soberania do Estado a partir do momento

quanto “A própria história torna-se um monstro: desfigurante, autodesconstrutiva, sempre sob o risco de expor as suturas que mantêm costurados seus separados elementos em um corpo único e pouco natural” (COHEN, 2000, p. 35), onde corpos e corpas⁹ que não se adequam aos parâmetros estabelecidos pela normatividade são marcados como inapropriados, abjetos, que “não importam” e sofrem uma eliminação sistemática.

O que é essencialmente importante para o gótico é o trabalho cultural feito pelos monstros. Através da diferença, seja na aparência ou comportamento, a função dos monstros de definir e construir a política do ‘normal’. [...] Etimologicamente falando, o monstro é algo para ser mostrado, algo que serve para demonstrar (latim, *monstrare*: para demonstrar) e para avisar/advertir/alertar (latim, *monere*: para avisar/advertir/alertar). (PUNTER; BYRON, 2004, p. 263, Tradução nossa¹⁰)

Em nenhum momento Adela aceita ocupar o lugar que tentam lhe impor, de subalternização do “diferente”. Possuidora do que a mãe de Clara e Pablo denomina “um caráter único”, gostava de ser observada e nunca escondia a própria diversidade: “Se via a repulsa nos olhos de alguém, era capaz de esfregar-lhe o cotoco na cara ou sentar-se muito perto e roçar o braço do outro

em que este cria políticas públicas que determinam quem deve morrer e quem deve viver. Segundo Mbembe, quando a humanidade do outro é negada, qualquer tipo de violência contra ele é possível e passa a ser justificável.

9 Corpas aqui utilizada com o propósito de visibilizar identidades não hegemônicas, em especial as não-cisgêneras e/ou não-binárias.

10 Do original: “What is primarily important for the Gothic is the cultural work done by monsters. Through difference, whether in appearance or behaviour, monsters function to define and construct the politics of the ‘normal’. [...] Etymologically speaking, the monster is something to be shown, something that serves to demonstrate (Latin, *monstrare*: to demonstrate) and to warn (Latin, *monere*: to warn)” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 263).

com seu apêndice inútil, até que a pessoa estivesse humilhada e à beira das lágrimas” (ENRIQUEZ, 2017, p. 62). Ao subverter o socialmente esperado: obedecer às classificações fixas de aceitável e de “normalidade” –, expõe o aspecto monstruoso do senso comum – cuja concepção de humanidade é construída através de uma “hierarquização binária moderna que atribui (ou não) humanidade aos sujeitos e constitui um outro menos ou não-humano” (GOMES, 2018, p. 72)¹¹ –, e impõe uma revisão de valores e crenças sobre o olhar para o/do outro, para a/da sociedade e para/de nós mesmos.

Monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos. (COHEN, 2000, p. 55)

O desaparecimento de Adela na casa abandonada situa-a em definitivo no lugar de personagem monstruosa do bairro, mas “o monstro em si torna-se imaterial e desaparece, para reaparecer em algum outro lugar” (COHEN, 2000, p. 27-28), por isso ela se transforma em mito urbano¹²: “Onde está Adela?, diz

11 De acordo com Maria Lugones (2014), a grande dicotomia da modernidade – humanos/não humanos – não se resume a diferenciar humanos de outros seres vivos, molda critérios de definição de humanidade organizados em torno da produção do “outro” como inferior, uma forma de desumanização que cria “menos humanos”, “humanos inferiores”, “não humanos”.

12 Mito urbano ou lenda urbana é uma narrativa popular anônima, transmitida principalmente de forma oral, que possui uma mensagem implícita e uma moral escondida, seu maior propósito é alertar contra os perigos da vida contemporânea. Constituem um tipo de folclore atual que, em sua origem, se baseia em fatos reais ou preocupações legítimas, distorcidos ao longo do tempo. Com o advento da internet, se tornaram praticamente universais.

uma pichação. Outra, menor, escrita com vigor, repete o modelo de uma lenda urbana: é preciso dizer Adela três vezes à meia-noite, diante do espelho, com uma vela na mão, e então veremos refletido o que ela viu, quem a levou” (ENRIQUEZ, 2017, p. 74-75). Essa evidente derivação da lenda de *Bloody Mary*¹³ a vincula com a casa personificada que representa o núcleo espacial do terror – *locus horribilis ou locus horrendus* – na narração. Por possuir características de ser vivo, em certo sentido a casa é responsável pelo desaparecimento de Adela, podendo então ser considerada como igualmente monstruosa. É possível estabelecer analogia com o conto de Julio Cortázar, “A casa tomada”, de 1946, no qual uma arquitetura destinada a ser um lar, torna-se um espaço de opressão, inquietante e monstruoso, que alude também aos efeitos da ditadura na Argentina.

“As narrativas góticas nunca escaparam às preocupações de seus próprios tempos [...] o castelo gradualmente deu lugar à casa antiga [...] tornou-se o local onde medos e ansiedades retornaram no presente” (BOTTING, 1996, p. 2, Tradução nossa¹⁴). De acordo com Anthony Vidler (1992, p. 17), exatamente por seu aspecto de aparente domesticidade, resíduo de história familiar e nostalgia, de local de amparo, abrigo e proteção máxima e refúgio mais íntimo do conforto privado, a casa providenciou um lugar favorável para as perturbações do sinistro (*uncanny*). Essencial

13 *Bloody Mary*, Maria Sangrenta ou Bruxa do Espelho, uma das lendas urbanas mais disseminadas, possui diversas versões. A mais conhecida, originária dos Estados Unidos do século XX, é a de que ela aparecerá para quem a invocar repetindo seu nome três vezes (*Bloody Mary, Bloody Mary, Bloody Mary*) em frente a um espelho.

14 Do original: “Gothic narratives never escaped the concerns of their own times [...] the castle gradually gave way to the old house [...] it became the site where fears and anxieties returned in the present” (BOTTING, 1996, p. 2).

no desenvolvimento da trama, a casa em questão dá nome ao conto, é a espacialidade que configura o terror e a verdadeira protagonista do relato de Clara:

Eu gostava especialmente das histórias sobre a casa abandonada. Inclusive sei quando começou a obsessão. Foi culpa da minha mãe. Uma tarde, depois da escola, meu irmão e eu a acompanhamos até o supermercado. Ela se apressou quando passamos diante da casa abandonada que ficava a meia quadra da loja. [...] – Eu sou uma boba! Essa casa me dá medo. (ENRIQUEZ, 2017, p. 65)

O imaginário que constroem em torno da casa abandonada é potencializado pelo fascínio de Adela e Pablo por filmes de terror pelo mistério que parece existir ao seu entorno, pois as informações que conseguem obter com a família – “A casa estava abandonada antes mesmo de meus pais chegarem ao bairro, antes do nascimento de Pablo. Ela sabia que, apenas meses antes, os donos haviam morrido, um casal de velhinhas” (ENRIQUEZ, 2017, p. 65-66) – e com a vizinhança – “Ninguém lhes dizia nada importante. Mas vários coincidiram no fato de que a estranheza das janelas tapadas e do jardim ressecado lhes dava calafrios, tristeza e às vezes medo, especialmente à noite” (ENRIQUEZ, 2017, p. 68) – reforçam ainda mais o interesse e a curiosidade das três crianças: “uma casa mal-assombrada tão perto, no bairro, a apenas duas quadras, era pura felicidade” (ENRIQUEZ, 2017, p. 66).

A partir do momento em que decidem ir ao seu encontro, a casa adquire um papel central, atuando tanto como espacialidade que constrói a atmosfera de terror quanto como objeto fóbico para a narradora. Desde o início, a casa personifica angústia e

perigo para Clara. Segundo Rosa María Díez Cobo: “a casa maligna é aquela na qual, apenas com um primeiro golpe de vista, sabemos que nos encontramos diante de um organismo consciente, diante de uma entidade doente e à espreita daqueles que ousem cruzar a sua soleira” (DÍEZ COBO, 2020, p. 141, Tradução nossa¹⁵). Mesmo de longe e do lado de fora, na segurança que a calçada do bairro em que mora desde que nasceu e à luz do dia lhe transmitem, a primeira impressão – ou talvez possamos chamar de intuição – da narradora é a de que existe alguma coisa ou força naquele local. A casa lhe causa medo:

A casa não tinha nada de especial à primeira vista, mas, quando se prestava atenção, era possível notar detalhes inquietantes. As janelas estavam tapadas, completamente fechadas com tijolos. Para evitar que alguém entrasse ou que algo saísse? A porta, de ferro, era pintada de marrom escuro; parece sangue seco, disse Adela. (ENRIQUEZ, 2017, p. 67)

Ao atravessar o portão, a sensação de inquietação, estranhamento e da existência de uma ameaça inexplicável se intensifica. É como se entrassem em uma dimensão à parte, inteiramente separada do bairro. Fator característico de histórias de casas mal-assombradas, o mal fica circunscrito ao perímetro do terreno, “raramente há contaminação com as propriedades da vizinhança” (MARKENDORF, 2017, p. 38), como se observa no trecho:

Cruzar o portão enferrujado foi horrível. Não é por causa do que aconteceu depois que me lembro dele assim: tenho certeza do que senti então, naquele

15 Do original: “la casa maligna es aquella en la cual, con tan solo un primer golpe de vista, sabemos que nos encontramos ante un organismo sintiente, ante un ente enfermo y al acecho de aquellos que os encruzar su umbral” (DÍEZ COBO, 2020, p. 141).

exato momento. Fazia frio no jardim. A grama parecia queimada. Arrasada. Era amarela e curta: nem um matinho verde. Nem uma planta. Naquele jardim havia uma secura infernal e, ao mesmo tempo, era inverno. E a casa zumbia, zumbia como um mosquito rouco, como um mosquito gordo. Vibrava. Não saí correndo porque não queria que meu irmão e Adela caçassem de mim, mas tive o ímpeto de fugir para minha casa, para minha mãe, de lhe dizer sim, tem razão, aquela casa é má e nela não se escondem ladrões, se esconde um bicho que treme, se esconde algo que não pode sair. (ENRIQUEZ, 2017, p. 67)

Clara confere à casa um aspecto zoomorfizado e descreve-a como um inseto-bicho. Já Pablo e Adela criam uma representação antropomórfica da casa, com quem estabelecem uma relação imediata e muito particular. Afirmam que “ela” conversa com os dois e conta-lhes histórias sobre seus antigos moradores, o que só acentua a dimensão aterrorizante para a narradora:

Sentavam-se no caminho de ladrilhos amarelos e cor-de-rosa que atravessava o jardim seco. O portão de ferro enferrujado estava sempre aberto, dando boas-vindas. Eu os acompanhava, mas ficava do lado de fora, na calçada. Eles olhavam para a porta como se julgassem que podiam abri-la com a mente. Ficavam horas assim, sentados, em silêncio. [...] E me contavam. Sobre a velhinha, que tinha olhos sem pupilas, mas não era cega. Sobre o velhinho, que queimava livros de medicina junto ao galinheiro vazio, nos fundos. Sobre o quintal dos fundos, seco e morto como o jardim, cheio de buraquinhos feito tocas de ratos. Sobre uma torneira que não parava de pingar porque o que vivia na casa precisava de água. (ENRIQUEZ, 2017, p. 68-69)

O núcleo espacial de terror se transforma em um lugar essencial, mais protagonista e propulsor da ação do que cenário ou suporte da mesma, afetando e determinando as ações das personagens. A identificação que a casa estabelece com Pablo e Adela os subjuga e atrai de um modo irremediável e inevitável:

A ideia de entrar na casa foi do meu irmão. Sugeriu primeiro a mim. Eu lhe disse que estava louco. Estava obcecado. Precisava saber o que tinha acontecido naquela casa, o que havia dentro. Desejava aquilo com um fervor muito estranho para um menino de onze anos. Não entendo, nunca pude entender o que a casa lhe fez, o que o atraiu assim. (ENRIQUEZ, 2017, p. 68)

Clara estabelece uma relação inversa, de repulsa. No entanto, o processo de sujeição que sofre é idêntico, pois o poder da casa não é menor sobre ela. “Eu não me atrevia a contar nada a minha mãe. Ou vai ver que a casa não me deixava falar. Não queria que eu os salvasse” (ENRIQUEZ, 2017, p. 70). Apesar de sentir, de maneira quase premonitória, que algo vai acontecer, não é capaz de impedir. Sequer consegue evitar entrar na casa junto com o irmão e a amiga. “Quiseram que eu os acompanhasse, e aceitei porque não queria deixá-los. Não podiam entrar sozinhos na escuridão” (ENRIQUEZ, 2017, p. 69-70). Quando chegam para finalmente explorá-la, na última noite de verão, conforme haviam combinado, encontram a porta da frente aberta e luz em seu interior. A casa se mostra como organismo vivo e consciente que não somente espera, recebe e convida a entrar. A narradora também nota a diferença em Adela, a descreve como tranquila, iluminada e conectada – com a casa, em nome de quem parece

estar atuando, pois toma a frente e guia os outros dois. Existe uma breve sensação de conforto e familiaridade – “A casa não parecia estranha por dentro. No pequeno saguão de entrada ficava a mesa do telefone, um telefone preto, como o de nossos avós” (ENRIQUEZ, 2017, p. 71) –, que constrói mais rapidamente o efeito de estranho-inquietante-infamiliar (*unheimlich*)¹⁶, aquilo que um dia foi conhecido, mas deixou de ser. A narradora sente e sabe que existe algo incomum, mas não é capaz de definir com exatidão o quê:

Aquela luminosidade que parecia elétrica, ainda que no teto, onde deveria haver lâmpadas, só houvesse fios velhos saindo dos buracos como ramos secos. Parecia a luz do sol. Do lado de fora era noite e ameaçava tempestade, uma poderosa chuva de verão. Ali dentro fazia frio e cheirava a desinfetante, e a luz era como de hospital. [...] A casa se mostrava maior do que parecia por fora. E zumbia, como se colônias de bichos ocultos vivessem atrás da pintura das paredes. (ENRIQUEZ, 2017, p. 70-71)

Por outro lado, os móveis antigos nos remetem ao passado, como se dentro da casa existisse outra época, outro lugar, um tempo que não o presente. Um lugar que não tem lugar. Nada disso parece afetar Adela, que segue na frente dos outros, cada vez mais esvaziada de sua própria identidade: “Adela se adiantava, entusiasmada, sem medo [...] não sei se nos escutava claramente. Quando se virava para nos olhar, parecia perdida. Em seus olhos não havia reconhecimento. Dizia ‘sim, sim’, mas eu sentia que

16 O “estranho”, para Freud, “é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, velho, e há muito familiar”, mas que nos causa “estranheza”, ameaçando o conforto do ambiente familiar pelo irrompimento do horror e do atemorizante (BATALHA, 2019, s.p).

já não falava conosco” (ENRIQUEZ, 2017, p. 71). A espacialidade que causa medo manifesta-se ainda com mais clareza no cômodo seguinte, uma sala de estar com “poltronas sujas, cor de mostarda, acinzentadas pelo pó. Na parede havia prateleiras de vidro. Estavam muito limpas e cheias de pequenos adornos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 71). Ao se aproximarem das prateleiras que chegavam até o teto para ver do que se tratava, percebem o horror para o qual servem de receptáculo: na prateleira mais baixa, unhas humanas, e dentes, também humanos, na seguinte. Antes que Clara possa enxergar o conteúdo da terceira prateleira, as luzes se apagam:

A luz da lanterna iluminava coisas sem sentido. Um livro de medicina, de folhas brilhantes, aberto no chão. Um espelho pendurado no alto, perto do teto, quem podia se refletir ali? Uma pilha de roupa branca. Pablo se deteve: movia a lanterna, mas a luz simplesmente não revelava nenhuma outra parede. Aquele cômodo não terminava nunca ou seus limites estavam longe demais para serem iluminados. (ENRIQUEZ, 2017, p. 72)

Os objetos que parecem surgir do nada na escuridão da sala os deixam ainda mais perdidos, desorientados e aterrorizados. A partir deste momento, a casa passa a atuar como cenário fatal. Por sua dimensão oculta, adquire traços claustrofóbicos e labirínticos, quase um quebra-cabeças onde cada peça é estrategicamente posicionada para intensificar a atmosfera de medo, estranheza, impotência e perigo sobrenatural. Apresentada como um recinto infinito – “Não a ouvíamos na escuridão. Onde poderia estar, naquela sala eterna” (ENRIQUEZ, 2017, p. 72) –, não identificável e que não conduz a nenhuma parte, assim como o espelho, figura

um espaço heterotópico, com múltiplas camadas de significação ou de relações a outros lugares e cuja complexidade não pode ser vista imediatamente:

Pablo iluminou o lugar de onde vinha a voz e, então a vimos. Adela não tinha saído da sala das prateleiras. Saudou-nos com a mão direita, parada junto a uma porta. Depois girou o corpo, abriu a porta a seu lado e a fechou atrás de si. Meu irmão correu, mas, quando chegou à porta, não conseguiu abri-la. Estava trancada com chave. (ENRIQUEZ, 2017, p. 72)

Conforme David Punter e Glennis Byron, o castelo – aqui substituído pela casa – “representa a desobjectificação: dentro de suas paredes pode-se ser submetido a uma força que é totalmente resistente à tentativa do indivíduo de impor sua própria ordem” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 262, Tradução nossa¹⁷). Nessa última lembrança da narradora, derradeira visão de Adela, há um aceno de mão, um gesto que Clara interpreta como saudação. Na verdade, uma despedida, um adeus significativo, já que consciente. Os dois irmãos saem correndo da casa, Pablo em busca das ferramentas na mochila que deixou no jardim para salvar a amiga Clara movida pelo pavor. Como um predador que atrai sua presa e, depois de alimentado, fica satisfeito ou um labirinto que conduz à perda, quando as duas crianças chegam ao lado de fora, a casa se tranca e se silencia para sempre: “Enquanto permanecíamos quietos por um minuto, assustados, surpresos, alguém fechou a porta por dentro. A casa parou de zumbir” (ENRIQUEZ, 2017, p. 73).

17 Do original: “The castle represents desubjectification: within its walls one may be ‘subjected’ to a force that is utterly resistant to the individual’s attempt to impose his or her own order” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 262).

De uma forma ou de outra, é um desfecho que contém um desaparecimento tão extremo quanto inconclusivo, pois Enriquez não nos oferece uma resposta definitiva sobre o ocorrido. Ao analisarmos a casa como território simbólico, as possibilidades de interpretação se tornam múltiplas. Marcio Markendorf observa que os lugares possuem memória e existe “algo que poderia ser chamado de violenta memória traumática das paredes” (MARKENDORF, 2017, p. 34). Considerar a casa abandonada do conto como receptáculo da memória que reproduz e reverbera os traumas do passado imediatamente nos reporta às dezenas de casas em Buenos Aires que serviam como centros de detenção clandestina durante a ditadura civil-militar¹⁸. De acordo com Noël Carroll: “casas mal-assombradas são, em geral, assombradas pelos pecados de seus antigos moradores. Ou seja, essas histórias envolvem uma narrativa de repetição baseada na reencenação de um passado totalmente repugnante” (CARROLL, 1990, p. 148). Os elementos encontrados pelas crianças e os que compõem as histórias que a casa lhes contava fortalecem ainda mais esta impressão, já que se tratam, em sua maioria de objetos – em especial as unhas e os dentes expostos como troféus-espólios-*souvenirs* nas prateleiras de vidro – que nos fazem pensar nos horrores dos centros de detenção e tortura da ditadura militar, *locus horribilis* que incorporam e evocam traumas, medos e ansiedades culturais e históricas da sociedade argentina.

Ao pensar a casa como memória, vestígio ou eco do passado, é possível imaginar que terríveis segredos se escondem atrás de suas paredes: “A casa era uma casca, diziam. Todas as

18 Leonor Arfuch (2013) indica a existência de centros clandestinos de retenção, campos de concentração e extermínio misturados à malha urbana, separados apenas por um muro ou parede da vida cotidiana das grandes cidades na Argentina durante a ditadura militar.

paredes internas tinham sido demolidas. Lembro que os escutei dizerem ‘máscara’, não ‘casca’. A casa é uma máscara, escutei¹⁹” (ENRIQUEZ, 2017, p. 73). Se considerarmos a casa como máscara que esconde algo, local de sombras ou segredos, surgem ainda mais hipóteses: além de um reflexo ou uma representação do aterrorizante passado histórico argentino, a casa poderia ser uma porta ou portal para outras dimensões, tempos ou mundos. Da mesma forma, Adela poderia ter sido engolida pela casa-viva maligna de acordo com os parâmetros clássicos da espacialidade gótica ou seu desaparecimento encobriria um trauma de violência real cujo horror é tamanho que a narradora só consegue explicá-lo através de um conto de terror simbólico. Afinal, “Máscara é o que transforma, simula, oculta e revela. Se bonecos, imagens e marionetes representam o homem, a máscara é sua metamorfose. Por sua rigidez, prende o momento, registra e fixa o essencial, mais pertinente” (Amaral, 2002, p. 41). Nesse caso, não deixaria de ser uma metáfora para o sequestro de crianças, nos dias atuais ou durante os anos da ditadura na Argentina. Não é por acaso que Pablo “sempre sonhava com Adela: em seus sonhos, nossa amiga não tinha unhas nem dentes, sangrava pela boca, sangravam suas mãos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 74). Tanto para as duas crianças que conseguiram sair da casa e demais personagens do conto quanto para a sociedade argentina como um todo, existe “um passado aberto como uma ferida” (ARFUCH, 2013, p. 13, Tradução nossa²⁰).

19 “La casa era una cáscara, decían. Todas las paredes interiores habían sido demolidas. Recuerdo que los escuché decir ‘máscara’, no ‘cáscara’. La casa es una máscara, escuché” (ENRIQUEZ, 2016, p. 78).

20 Do original: “un pasado abierto como una herida” (ARFUCH, 2013, p. 13).

Como afirma Mariana Enriquez: “O tema dos desaparecidos, dos anos setenta, é a grande fonte dos medos da minha infância” (GUERRIERO, 2013, s.p., Tradução nossa²¹). Esse sentimento da autora é muito bem representado pela narradora, para quem o desaparecimento de Adela gera o pavor que a torna incapaz de prosseguir. “Não é possível absorvê-lo, é terrível demais. Então você se esforça para deixá-lo para trás... Esquecer é inaceitável. Lembrar é inaceitável” (MORRISON apud GROOM, 2012, p. 120, Tradução nossa²²). Apesar de Clara ter a obsessão, a incerteza e o medo como presenças contínuas em sua vida, conclui a narração sem ser capaz de purgá-los nem os extirpar, muito menos de os enfrentar e/ou desvendar o que realmente aconteceu:

Não me animo a entrar. Há uma inscrição rabiscada acima da porta que me mantém do lado de fora. Aqui vive Adela, cuidado!, diz. Imagino que foi escrita por um garoto do bairro como piada ou desafio. Mas eu sei que tem razão. Que essa é a casa dela. E ainda não estou preparada para visitá-la. (ENRIQUEZ, 2017, p. 75)

Em “A casa de Adela”, Mariana Enriquez utiliza os três elementos que compõem o objeto deste artigo – o passado fantasmagórico, a personagem monstruosa e o *locus horribilis* ou *locus horrendus* – para expressar os medos, interditos e mal-estares da sociedade argentina, em especial pós-ditadura militar que governou o país de 1976 a 1983. De forma tão transgressora quanto política, a autora imprime, revela e denuncia medos, sombras, escuridão,

21 Do original: “El tema de los desaparecidos, de los años setenta, es la gran fuente de los miedos de mi infancia” (GUERRIERO, 2013, s.p.).

22 Do original: “You can’t absorb it; it’s too terrible. So you just try your best to put it behind you... Forgetting is unacceptable. Remembering is unacceptable” (MORRISON apud GROOM, 2012, p. 120).

fobias, traumas, recalques e monstros reais em um mundo cuja suposta lucidez esconde uma lógica perversa e insana. A ausência de respostas, tão recorrente em casos de desaparecimentos, intensifica esse efeito e possibilita interpretações, assimilações e reflexões múltiplas sem, no entanto, criar qualquer sensação de indefinição ou discrepância. Pelo contrário, o horror suscitado pela narrativa não somente oferece uma identificação catártica, mas nos deixa imersos em uma suspeita derradeira: de que a História da Humanidade e da Modernidade abrigam horrores ainda maiores que os das obras literárias.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Editora SENAC, 2002.
- ARFUCH, Leonor. *Memoria y autobiografía: exploraciones en los limites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- BATALHA, Maria Cristina. Estranho/Inquietante/Unheimlich. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/e/estranho-inquietante-unheimlich/>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou Paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1999.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org. e Tradução). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Coleção Estudos Culturais, n. 3. Belo Horizonte: Autêntica, p. 23-60, 2000.

- DABOVE, Juan Pablo. El gótico argentino contemporáneo. *Revista digital REA*. Argentina: [s.n], 4 out. 2018. Disponível em: <http://revistarea.com/el-gotico-argentino-contemporaneo>. Acesso em: 08 jul. 2022.
- DÍEZ COBO, Rosa María. Inverted Home Architectures: Rewriting The Haunted House. *Brumal, Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, v. 8, n. 1, p. 135-156, mar. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.633>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- ENRIQUEZ, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- ENRIQUEZ, Mariana. *As coisas que perdemos no fogo*. Tradução de José Geraldo Couto. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.
- FANLO, Luis García. Genealogía del cuerpo argentino. *A Parte Rei*. Rosario, n. 64, 2009. Disponível em: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo64.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- FONTES, Izabel. O monstro e o corpo político na literatura Argentina Contemporânea. In: DIAS, Ângela; BÉRENGER, Leonardo; MONTEIRO, Maria Conceição (Orgs.). *O Inumano e o Monstro*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 76-89, 2020.
- FRANÇA, Júlio. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil. *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*, Rio de Janeiro, Caetés, 2012.
- FRANÇA, Júlio. *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- FRANÇA, Júlio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. *Anais do XV Encontro da ABRALIC*, Rio de Janeiro, Dialogarts, p. 1-11, 2016. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491403232.pdf. Acesso em: 09 jul. 2022.
- GOMES, Camilla de Magalhães. Gênero como categoria de análise decolonial. *Civitas - Revista de Ciências Sociais*, v. 18, n. 1, p. 65-82, abr. 2018.
- GROOM, Nick. *The gothic; a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

GUERRIERO, Leila. Mariana Enríquez: una canción perfecta. *Revista Dossier*, Universidad Diego Portales, Facultad de Comunicación y Letras, Santiago, Chile, n. 21, p. 14-21 jul. 2013.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo decolonial. *Revista de Estudos Feministas*, v. 22, n. 3, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref/v22n3/13.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2022.

MARKENDORF, Márcio. *A espacialidade gótica como dimensão do horror*. Vertigo: vertentes do gótico no cinema. ZANINI, Claudio; ROSSI, Cido. (Org.). Rio de Janeiro: Boneker, p. 27-42, 2017.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

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

SANCHEZ, Mariana. O terror para refletir a cidade e o presente: Mariana Enríquez e os fantasmas do horror pelas esquinas de Buenos Aires. *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, Santo Amaro: CEPE, n. 139, p. 4-5, set. 2017. Disponível em: http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_139_web.pdf. Acesso em: 10 jul. 2022.

VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1992.

ZANINI, Claudio. Monstro. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/m/monstro/>. Acesso em: 10 jul. 2022.

15

**O MEDO NAS NARRATIVAS DE EXPERIÊNCIA DE
LIUDMILA PETRUCHÉVSKAIA**

Emanuel Gonçalves Gomes

*Recebido em 04 set 2022.**Aprovado em 30 jan 2023.***Emanuel Gonçalves Gomes**

Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Araraquara. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de São Paulo.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0034830863632998>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2598-7721>.

E-mail: emmanuel.gomes@unesp.br.

Resumo: Este artigo busca analisar alguns contos selecionados do livro *Era uma vez uma mulher que tentou matar o bebê da vizinha* (2018), de Liudmila Petrushévskaja, à luz de compreender como estão presentes na obra da autora elementos oriundos de uma confluência de tradições literárias distintas, em especial aquela assinalada por Benjamin como a das narrativas da experiência, e como integrar tal tradição reconstitui a ameaça oriunda da transgressão de uma ideia de realidade que está no cerne da literatura fantástica tal qual observada pela categorização de David Roas.

Palavras-chave: Fantástico. Literatura russa. Contos de fada. Medo. Narrativas da experiência.

Abstract: This article proposes to analyze a few select tales from the book *There Once Lived a Woman Who Tried to Kill Her Neighbor's Baby*, written by Ludmilla

Petrushevskaya, as a means to comprehend how are present in the author's work elements from a variety of distinct literary traditions, particularly those defined by Walter Benjamin as narratives of experience, and how being part of such tradition reconfigures the menace originated in the transgression of a certain idea of reality that is the core of fantastic literature according to David Roas' categorization.

Keywords: Fantastic. Russian literature. Fairytales. Fear. Narratives of experience.

Ao analisar a obra de Leskov, Walter Benjamin (2007) associa a obra do autor russo a uma tradição que transcende a literatura em sua forma escrita, tendo raízes muito mais antigas, que remontam às narrações orais que deram origem aos épicos da antiguidade e cujos traços permaneceram em determinada tradição literária que se estendeu ao longo da história. Essa é a tradição dos contadores de histórias¹, que o filósofo alemão associa à ideia de uma narrativa da experiência, seja com base no passado longínquo, transmitido de narrador a narrador, seja de lugares distantes, passados de pessoa a pessoa.

A essência dessa tradição está em uma forma de contar, de passar a experiência do narrador para o receptor através de recursos nascidos na prática oral, mas que podem ser observados também em algumas contrapartes escritas, como seria o caso do próprio Leskov. Essa narrativa da experiência se oporia

1 Embora o ensaio de Benjamin seja tradicionalmente traduzido para o português com o título de "O Narrador", a versão em inglês, utilizada como base neste estudo, tem uma versão que se permite menos confusões para com a ideia de um narrador intradieético, "the storyteller", que pode ser traduzido de forma direta como "contador de histórias". Usamos "estória" aqui por sua aproximação do gênero dos contos de fada ou dos "tales" da língua inglesa, enquanto "história" faria parte de uma tradição mais realista, no campo das narrativas da informação definidas por Benjamin, tais quais as histórias jornalísticas.

àquela da informação, que explica fatos e apresenta aquilo que seria a verdade, cujo maior exemplo está na eficiência dos artigos jornalísticos, mas que também faria parte dos elementos constitutivos da prosa ocidental. Essa linhagem mais recente, da qual faz parte o romance, se concentraria na transmissão de significado, através de recursos como um foco psicológico. De certo modo, tal opção colocaria o conteúdo à frente da forma. Ou, ao menos, da forma das histórias tais quais narradas com base nessa ideia de experiência.

Benjamin vê Leskov como um dos últimos representantes de uma tradição que estava já em declínio. E que o filósofo não dá indícios de ver retornar, seja desde Leskov ou mesmo a partir de seu tempo. Ao menos no campo da literatura russa, no entanto, a linhagem de narradores da experiência que Benjamin definiu em seu artigo tem, no mínimo, uma representante: Liudmila Petruchévskaia.

Em sua coletânea de contos *Era uma vez uma mulher que tentou matar o bebê da vizinha* (2018), Petruchévskaia mantém acesa a tradição dos contadores de histórias, criando narrativas que, embora evitem as armadilhas observadas por Cortázar (2016, p. 158) de transpor elementos de uma “cor local” como a cadência da fala ou mesmo erros gramaticais que compõem as narrativas de uma tradição oral, mantém certos elementos desta, em especial no que se refere a serem modeladas através da experiência, tal qual Benjamin observava em Leskov.

A essa tradição, no entanto, Petruchévskaia adiciona elementos que têm uma origem nos contos fantásticos de Edgar Allan Poe, contemporizando elementos da composição poética do

autor estadunidense ao contexto histórico da Rússia no século XX e início do século XXI. A brevidade das suas narrativas, por exemplo, é um elemento que remete diretamente à poética de Poe, que vê na brevidade um fator *sine qua non* para a manutenção de um efeito consistente em determinada obra (POE, 1846, s.p.).

O conto “O Milagre” é um dos exemplos na obra de Petruchévskaja no qual a confluência de tais tradições literárias pode ser observada. Mesmo sendo um dos mais longos na coletânea, se estende por apenas 16 páginas, podendo, portanto, ser lido “em uma única sentada”, seguindo a recomendação de Poe, assim como preservando uma “impiedosa eliminação de todos os elementos privativos da *nouvelle* e do romance” (2016, p. 228) que é elemento fundamental para a composição dos grandes contos contemporâneos de acordo com a avaliação de Julio Cortázar. Seu enredo é convoluto, mas preso por uma unidade de efeito que dialoga com a ideia de beleza em seu sentido mais intenso, tal qual definido por Poe – ou seja, na melancolia (embora com uma origem distinta daquela encontrada na obra do estadunidense).

“O Milagre” narra a estória de uma mãe cujo filho tenta cometer suicídio. Ela o encontra enforcado após ter usado o dinheiro da mãe, Nádia, para dar uma festa que destruiu a casa da família enquanto a mãe trabalhava. O jovem, no entanto, é socorrido a tempo de ser salvo. Nádia, então, se vê em um dilema. Caso o filho se recupere e seja considerado psicologicamente instável, ele será mandado de volta para casa, onde maltrata a mãe e terá de viver às suas custas, já que sequer concluiu os estudos. Por outro lado, caso seja decidido que a tentativa de suicídio foi

fabricada, o jovem seria enviado para o exército ao se recuperar, onde sua expectativa de vida seria curta. Nádia passa, então, a buscar conselhos com pessoas de sua comunidade. É ao encontrar uma idosa que a narrativa tem uma guinada na qual adquire tons fantásticos. A estória passa a impressão de que a velha que Nádia encontra está morta, através da descrição de que ela “plantava muitas flores [...] em cima da cabeça” (PETRUCHÉVSKAIA, 2018, p. 67-68), tendo ela também, em vida, sofrido com o abuso dos descendentes masculinos; no seu caso, um neto.

A velha recomenda que Nádia busque a ajuda de um homem chamado Tio Kornil e desaparece sem dar mais detalhes. Prendendo-se a essa última esperança, Nádia passa a juntar informações sobre esse homem misterioso. Acabando por descobrir como abordá-lo, Nádia encontra Tio Kornil em uma serralheria ligada a um hospital, bêbado e já praticamente morto, com a testa arranhada e grandes chagas rubras nas palmas das mãos. Ao seu lado, uma série de garrafas trazidas por aqueles que buscaram sua ajuda anteriormente. Tio Kornil pede para que Nádia lhe dê o lenço no qual secou as lágrimas causadas pelo filho e vodca, ainda que diga que beber mais um copo o matará. Nádia passa, então, a contar seus desejos para Kornil. Embora inicie dizendo apenas que deseja a felicidade do filho, ela acaba por detalhar cenários nos quais ele é cada vez mais atrelado às vontades da mãe, mas sem que precise do dinheiro dela ou mesmo de sua presença.

Quando Nádia acolhe o semimorto Tio Kornil em seus braços, pronta para despejar em sua garganta, como se amamentasse, uma dose fatal de vodca, surge a mãe de Kornil. Ela relata a Nádia

os milagres anteriores do filho: uma ressurreição, a cura de um cego e de um paraplégico. Milagres, no entanto, que acabaram por causar efeitos negativos nas vidas dos agraciados (os filhos do ressurreto amargaram a perda de sua herança, o cego não pode mais pedir dinheiro nas ruas, o paraplégico perseguiu a mãe tentando matá-la). A mãe de Kornil revela também que Nádía foi escolhida para pôr fim ao sofrimento de seu filho, já que ele não poderia fazê-lo por conta própria. O conto conclui com Nádía questionando o desempenho materno da mãe de Kornil, e deixando a serralheria sem lhe dar a bebida, sentindo ter superado o momento mais sombrio de sua vida.

Segundo Julio Cortázar, “um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que deve se manifestar desde as primeiras palavras” (2016, p. 152). Petrushévskaja parece seguir esse seu preceito em muitos contos, que, como em uma chave de ouro ao contrário, são iniciados com frases de impacto. “O Milagre” não é um caso à parte; sua primeira sentença é: “Uma mulher tinha um filho que se enforcou”. Tal começo, *in medias res*, tem a tensão que o escritor argentino via como essencial à narrativa curta. E, embora haja um declínio da urgência conforme surgem detalhes acerca da sobrevivência do filho, o dilema no qual a situação coloca a personagem da mãe passa ser a fonte de tensão primária do conto.

Pois, se Edgar Allan Poe via a morte de uma bela mulher como o tema mais poético (e, por conseguinte, melancólico) do mundo (POE, 1846, s.p.), Petrushévskaja busca outros temas que possam ser igualmente melancólicos, mas a partir de uma visão de mundo muito distinta daquela de Poe. Surge em sua obra, primeiramente, o amor materno, destacando em especial a vulnerabilidade que tal

confere à figura da mãe. No caso de “O Milagre”, Nádía é uma mulher que trabalha e sacrifica seu bem-estar por um filho que ama, mas que não a valoriza em troca. Que a rouba, destrói sua casa, que a manipula. E ela, a despeito disso, continua a buscar formas de prover pelo filho, temendo sua morte nas guerras da antiga União Soviética. A possibilidade da morte de um filho ganha, então, tons tão dramáticos quanto a morte de uma bela jovem na poética de Poe.

O amor materno de Nádía tem seus espelhos. Mais diretamente na mãe de Tio Kornil, uma espécie de Maria que vê o filho sofrer versões deturpadas das torturas bíblicas pelas quais passou Jesus e, com isso, anseia por vê-lo livre das agruras desta segunda vinda à terra. Outro espelho de Nádía é a velha que foi enganada pelo neto. Buscando organizar suas questões terrenas antes de morrer, ela passou para ele a posse de sua casa e foi imediatamente posta na rua, tendo encontrado alguma forma de paz apenas no túmulo. São essas mulheres, espelhos da protagonista, que ocupam os pontos de guinada da narrativa. A mãe de Kornil é a que faz com que Nádía desista de conseguir seu desejo às custas da morte dessa nova versão do redentor e a velha indica a transição de uma narrativa de fundamentos realistas para uma com tons fantásticos, ela dá um novo rumo ao conto através de seu conselho.

O conselho, inclusive, é um dos elementos fundamentais das histórias de experiência, tais quais definidas por Benjamin: “o conselho é menos uma resposta a uma pergunta do que uma proposta acerca da continuidade de uma história que se desenlaça” (BENJAMIN, 2007, p. 86, tradução nossa). O próprio

desenvolvimento de “O Milagre” segue, portanto, o foco observado por Benjamin nos recursos formais das narrativas de experiência.

Por conta de elementos como esses, podemos observar que, apesar de “O Milagre” ser um conto no qual se desenvolvem muitas ações, com o desenlace de um enredo de forma bastante destacada, esse se afasta do modelo informativo que seria o fundamento do conto enquanto anedota (NOGUEIRA GALVÃO, 1982, p. 169). Ainda que não prescindia do desenvolvimento de um enredo, a estória de Petrushévskaja parece se aproximar mais da ideia de um conto de atmosfera, em especial por “privilegiar outras experiências que não o realismo, o realismo tardio e o naturalismo” (NOGUEIRA GALVÃO, 1982, p. 170).

É nesta criação de uma atmosfera que Petrushévskaja mais se aproxima dos parâmetros para a criação poética delineados por Poe em *The Philosophy of Composition*. Embora o ensaio do escritor estadunidense tenha se desenvolvido a partir de sua escrita de um poema (“The Raven”, de 1845), podemos transpor seus conceitos para a prosa se pensarmos, seguindo o exemplo de Julio Cortázar, que “não há diferença genética entre este tipo de contos e a poesia como a entendemos [...]”. Um conto breve como os que procurei caracterizar não tem uma *estrutura de prosa*” (2016, p. 234 – grifo no original) .

Seguindo os mesmos estágios que Poe expõe no ensaio acerca de seu poema mais conhecido, podemos fazer uma leitura de “O Milagre” enquanto conto. Tal interpretação tem seu início no *dénouement* da narrativa, em sua conclusão. Assim como Poe criou um começo e meio para “The Raven” tendo em vista

o fim que “dá ao enredo seu indispensável ar de consequência, ou causalidade, ao fazer com que os incidentes, e especialmente o tom, em todos os pontos, tendam ao desenvolvimento da intenção” (POE, 1846, s.p., tradução nossa), “O Milagre” pode ser lido como um emaranhado de fatores que dá peso ao seu último parágrafo, com a redenção de Nádía, que se recusa a dar uma dose de vodca que poria fim à vida de Tio Kornil.

Tal conclusão gira em torno da aceitação do amor materno por parte de Nádía. A própria protagonista é identificada apenas como “a mãe” pelas primeiras 5 das 16 páginas do conto. O que coloca a releitura da história de Cristo em uma perspectiva própria, a de Maria. A melancolia no conto de Petrushévskaja é aquela da mãe que tem que aceitar a vida – e a morte – do filho, a despeito de seus sacrifícios e de seu amor. Tendo tal objetivo em mente, os elementos que precedem tal *dénouement* consistem em uma escolha de acontecimentos e de tons, que, na definição de Poe (1946, s.p.), podem ser uma combinação de ordinários ou peculiares, de forma a amplificar o efeito do clímax. No caso dos acontecimentos, Petrushévskaja escolhe o caminho dos peculiares, como evidenciado por conselhos vindo de além-túmulo e pela recriação dos milagres do novo testamento, mas até mesmo por seu início, com uma tentativa de suicídio.

O tom de “O Milagre”, da mesma forma, foge do ordinário. Mesmo antes do encontro entre Nádía e a velha que a aconselha a buscar Tio Kornil, a autora já constrói uma tensão fundamentada no sentimento de expectativa. O mistério inicial de o que teria levado o filho de Nádía a se enforcar dá lugar à dúvida acerca do destino dessa mãe e de seu filho. Uma questão que fica sem

resposta, mas que dá lugar a novos elementos que criam uma escalada na tensão. Boa parte da atmosfera opressiva desta parte do conto é constituída pela mobilização de ideias conexas, o que caracteriza a narrativa breve de qualidade (CORTÁZAR, 2016, p. 154). Nesse caso, remetendo a um contexto externo, como a penúria de certos extratos da população da União Soviética ou os conflitos nos quais aquele país se envolveu após a Segunda Guerra Mundial, simbolizados pelo caixão de zinco² no qual Nádía teme ver o filho voltar para casa se forçado a entrar para o exército.

Já na segunda parte do conto, a maneira oblíqua pela qual a personagem que aconselha Nádía é revelada como morta, por exemplo, cria suspense, já que suas palavras enigmáticas não são suficientes para afirmar o caráter fantástico da narrativa, apenas o indicam como uma possibilidade. De forma semelhante, a revelação de que Tio Kornil é uma reencarnação de Jesus se dá de forma progressiva: seu espaço é uma serralheria, análogo à profissão de carpinteiro de sua versão bíblica, suas chagas são descritas de forma escatológica, seus milagres são sempre paradoxais e de benefício dúbio. Enquanto Nádía vai fazendo essas descobertas, no entanto, a ideia de sagrado nunca chega a despontar, dado o aspecto mundano do bêbado Tio Kornil, de sua decrepitude.

A falta de explicações que é “metade da arte de contar estórias” (BENJAMIN, 2007, p. 89, tradução nossa) contribui para esse tom opressivo que perpassa “O Milagre”, e que é o principal responsável por sua caracterização mais apropriada enquanto

2 Os caixões de zinco são o marcador temporal mais preciso do conto, por serem relacionados à investida soviética no Afeganistão nos anos 1980. Apesar disso, no entanto, a narrativa preserva uma temporalidade incerta, que remete a dos contos de fada.

um conto de atmosfera. É em tal configuração que se encontra o cerne do terror das narrativas de Petruchévskaja.

Uma ameaça pervasiva, mas ao mesmo tempo inidentificável, também é a essência de outro conto da autora, “Tem alguém na casa”. Nesta narrativa, Petruchévskaja se aproxima de formas mais reconhecíveis da literatura fantástica.

Uma mulher, identificada com união dos conceitos de mãe e filha, a ponto de ser referida pela união das duas palavras através de um hífen, ou da forma abreviada m-f, vive em um apartamento acompanhada unicamente de sua gata, Lialka. Ao menos até que a protagonista passe a sentir a presença de uma outra criatura naquele pequeno ambiente, à qual passa a se referir como “Ele”; uma presença invisível, mas ameaçadora, que busca dominar a casa e colocar a existência de sua moradora em perigo.

Frente a tal inimigo, a protagonista adota uma estratégia de terra arrasada, chegando a citar explicitamente a adotada pelo exército russo frente às investidas napoleônicas. Antes que a presença ameaçadora possa usar os diversos utensílios de sua casa contra ela, a mãe-filha os destrói. Ela destroça os armários por medo que a criatura os derrube sobre sua cabeça, quebra a televisão a marretadas para evitar que a presença a exploda em seu rosto enquanto estiver frente à tela. Lentamente, a protagonista passa a se desfazer de todos os itens pessoais que cercam em prol de manter tal vantagem perante à presença que sente em sua casa.

O progresso da destruição de tudo que constituía a vida da m-f cessa apenas quando vê que a vida da gata Lialka seria um tributo grande demais para ceder ao seu inimigo. Então, a protagonista

se desfaz dos destroços que passaram a ocupar seu espaço vital e, na desolação que resta, encontra novas possibilidades, como os livros que sobraram após a destruição do televisor.

Desde sua premissa, a entidade misteriosa que toma cada vez mais a vida da protagonista remete a contos fantásticos como “Casa tomada”, de Júlio Cortázar (BORGES; CASARES; OCAMPO, 2013, p. 151-157) ou “Os cativos de Longjumeau”, de León Bloy (BORGES; CASARES; OCAMPO, 2013, p. 108-112). Sua presença nunca é materializada, mas a própria incompreensibilidade da sua natureza, aliada aos efeitos práticos desastrosos na vida de suas vítimas, faz com que seja ameaçadora. Tais forças não podem ser questionadas no nível da racionalidade, seu elemento aterrador é mais primitivo. Já em sua abertura “Tem alguém na casa” não deixa espaço para tal questionamento; o conto começa com a frase “é claro que tem alguém na casa”, e, pouco depois, dá embasamento ao medo que tal percepção origina: “as pessoas sempre têm medo da presença de criaturas desconhecidas” (PETRUCHÉVSKAIA, 2018, p. 117).

Tal frase remete diretamente àquilo que H. P. Lovecraft defendia ser a essência do medo: “a emoção mais velha e mais forte da humanidade é o medo, e o mais velho e mais forte dos medos é o do desconhecido” (LOVECRAFT, 1927, s.p. – tradução nossa). Desse modo, “Tem alguém na casa” seria um dos contos de Petruchévskiaia que mais se aproximaria da definição de fantástico observada por teóricos como David Roas, para quem “a transgressão que o fantástico provoca, a ameaça que ele supõe para a estabilidade do nosso mundo, gera inevitavelmente uma impressão aterrorizante” (ROAS, 2013, p. 58). Mas, se o fantástico

sempre vem acompanhado de uma ameaça, a presença desta não necessariamente requer o fantástico.

Uma condição que se complica quando observamos que na tradição da qual Petruchévskaja faz parte não estão presentes alguns dos fatores frequentemente associados ao fantástico. Para permanecer na concepção do fantástico observada por Roas, para fazer parte deste gênero a narrativa precisa apresentar recursos estilísticos da ficção mimética: “na construção do espaço ficcional, as narrativas fantásticas empregam os mesmos recursos que os textos realistas [...] como a datação precisa, a descrição minuciosa de objetos, personagens, espaços, a inclusão de dados extraídos da realidade objetiva” (ROAS, 2013, p. 164).

No entanto, as narrativas da experiência, como as de Petruchévskaja, estão distantes do “efeito de realidade” barthesiano que advém da presença de tais recursos (ROAS, 2013, p. 164). Pelo contrário, as técnicas presentes na obra da autora são aquelas dos contadores de histórias, que, na presença de elementos sobrenaturais, a aproximariam mais do gênero do conto de fadas. De fato, uma parcela considerável dos contos reunidos em *Era uma vez uma mulher que tentou matar o bebê da vizinha* são apresentados explicitamente como contos de fadas (e quarta e última parte do livro é assim intitulada).

Tal gênero seria englobado pelo âmbito do maravilhoso, ambientado em um mundo mágico “onde qualquer fenômeno é possível [...] Esses textos, assim, *não provocam a intervenção de nossa ideia de realidade*, de modo que não se estabelece nenhuma transgressão” (ROAS, 2013, p. 113, grifos do autor). E mesmo a

tendência de finais felizes, ainda que melancólicos, dos contos de Petruchévskaja não contradiz a noção de Roas segundo a qual “o conto maravilhoso tem sempre final feliz” (ROAS, 2013, p. 61).

Identificar elementos de contos de fadas nas narrativas de Petruchévskaja, no entanto, não diminui a ameaça que elas contêm. Enquanto contos de fadas construídos em torno do discurso da experiência, as narrativas da autora se encaixariam na tradição dos contos dos irmãos Grimm, nos quais o terror se faz marcadamente presente³. Ademais, como indica Angela Carter, mesmo autores frequentemente vistos como representantes do fantástico, como Poe ou Hoffman, tem em suas obras “poucas pretensões à imitação da vida” (CARTER, 1997, p. 459 – tradução nossa). Se a transgressão da ideia de realidade pode vir da incongruência para com as representações que causem um “efeito de realidade” a partir de uma lógica iluminista da racionalidade e do mundo, a ruptura com o prosaico das narrativas de experiência pode ser igualmente assustadora.

Um dos textos presentes na sessão assinalada como “contos de fadas” em *Era uma vez uma mulher que tentou matar o bebê da vizinha* é “O sobretudo preto”. Entre os mais assustadores da coletânea, o conto abre com uma jovem sem memória, que não sabe onde está ou quem é, apenas que veste um sobretudo preto em uma noite de inverno e carrega no bolso uma caixa de fósforos e uma chave. Ela busca socorro com um caminhoneiro, que lhe oferece carona até a estação. No mesmo veículo, o motorista é

3 Na obra de Petruchévskaja também é possível encontrar contos de fada que condizem de forma mais próxima com a noção de maravilhoso de Roas, nos quais a ameaça e o medo não são tão presentes. Contos como “A menina-nariz” e “O segredo de Marilena” se enquadrariam nessa classificação e, portanto, fogem do escopo do presente artigo.

acompanhado por uma figura esquelética, completamente coberta por um manto negro. Como uma forma de autodefesa, a moça tenta não demonstrar que não tem memória alguma, e aceita como razoável ir até a estação. Ao chegar lá, no entanto, encontra um espaço deserto, e sem previsão de saída de nenhum trem.

Ao explorar a região em torno da estação, a jovem descobre estar em uma espécie de subúrbio que lhe parece totalmente deserto, sem luzes acesas nas casas e com um aspecto de área ainda em construção. Sem saber para onde ir, a jovem volta a encontrar o mesmo caminhoneiro. Seu companheiro esquelético parece ter aumentado de tamanho, mas a protagonista ainda tem espaço na cabine, e passa a ditar direções aleatórias fingindo guiar o motorista em direção a sua casa. Com medo de seus companheiros de viagem, a jovem acaba por indicar um condomínio qualquer como sendo sua morada. O motorista e seu acompanhante então exigem que a jovem pague por sua passagem, e a acompanham, para que ela pegue alguma forma de pagamento em sua casa.

Assustada, a jovem testa sua chave em uma porta escolhida à sorte e se surpreende quando a porta abre. O apartamento está quase totalmente desocupado, com apenas um emaranhado de objetos indistintos em sua sala. A protagonista indica que os homens podem buscar naqueles objetos o seu pagamento e, enquanto eles vasculham a pilha, ela escapa do apartamento, fechado a porta atrás de si. Não demora muito, no entanto, para que escute sinais de estar sendo perseguida. Ao observar sinais de iluminação vindo de um dos apartamentos, ela é novamente surpreendida ao ver que sua chave volta a funcionar e se depara com uma mulher que segura um fósforo aceso.

É nesse momento que o conto, até então envolto em uma aura de mistério e perigo aparentemente mais cotidiano, se volta para o medo sobrenatural. A senhora que segura o fósforo também veste um sobretudo preto e parece ter experimentado a mesma falta de memória da jovem, mas explica que o último de seus fósforos está para apagar e, com ele, tudo estaria acabado para ela. Buscando entender melhor a situação na qual se encontra, a protagonista oferece à mulher alguns dos seus poucos fósforos em troca de respostas. Nesse processo vem à tona que a cada fósforo utilizado, um pouco da memória da sua dona retornava, assim como o conhecimento de que, apagada a luz do último fósforo, não seria possível acordar daquele pesadelo. Pois as duas mulheres se encontravam em uma espécie de limbo no qual as pessoas que tentam suicídio ficam entre a possibilidade de voltar à vida ou selarem sua morte.

Quando o último de seus fósforos está para se esvaír, a jovem tem a realização de que apenas colocando fogo no sobretudo preto que lhe veste pode voltar ao mundo dos vivos.

A princípio é completamente justificado enquadramento de “O sobretudo preto” na categoria de contos de fadas. O purgatório no qual é ambientando o conto tem uma lógica própria, funcionando de forma marcadamente distinta do que seria convencional em uma representação mimética da realidade. A encarnação da morte no caminhoneiro e seu acompanhante e as propriedades mágicas dos objetos em posse dos suicidas são suficientemente maravilhosos para alimentar a noção de que, nesse ambiente, tudo poderia ser possível. No entanto, o medo presente no conto vem de elementos muito concretos: uma

pessoa sem memória perdida numa noite fria, a figura da mulher perseguida por dois homens, os dramas pessoais realistas que levaram as duas mulheres a buscarem o suicídio. Também no campo do sobrenatural, a própria existência desse limbo que conecta a vida e morte é um elemento que transgride a ideia de realidade vigente, especialmente quando reafirmado que o mundo dos vivos é a realidade prosaica que é ameaçada pela presença do fantástico.

Em vez de buscar estabelecer um “efeito de realidade” a partir de marcadores tributários de uma lógica racionalista em sua veia iluminista, como seriam a presença de datas ou descrições pormenorizadas, Petruhévskaja firma sua ideia de realidade na experiência, como na tradição dos contadores de histórias. A autora ancora a percepção de real não em figuras cuja existência pode ser comprovada, como personagens ou locais históricos, mas antes em vivências que são tipicamente cotidianas. A protagonista de “O sobretudo preto” pode ser ver em um mundo fundamentado no maravilhoso, mas isso não descarta que, sua experiência no mundo dos vivos é aquela de uma jovem que, depois de engravidar, foi abandonada pelo amante e tem que arcar com as responsabilidades de cuidar de familiares mais velhos. De forma semelhante à protagonista de “O milagre”, que se vê diante da reencarnação de Jesus, mas enfrenta problemas familiares facilmente relacionáveis a um contexto social da realidade.

A historicidade das repúblicas que fizeram parte da União Soviética e dos países que as sucederam, especialmente em seus desdobramentos domésticos, é inescapável enquanto referenciais da realidade na prosa de Petruhévskaja. Mesmo em seus contos

mais tradicionalmente fantásticos, como “Um caso Sokólniki”. A curta narrativa enfoca a militarização das repúblicas soviéticas, apresentando a história de uma mulher cujo marido é dado como morto durante uma operação militar e enterrado em um caixão fechado. Pouco depois, o marido aparece para ela, dizendo ter desertado e que o caixão no qual disseram estar seu corpo estava carregado apenas de terra. Para escapar de uma possível perseguição, o marido pede para que a mulher se desfaça de seu uniforme, que estaria em uma vala na região de Sokólniki.

Ao chegar no local indicado ao anoitecer, a protagonista consegue discernir de fato alguns detalhes do uniforme militar do marido no fundo da vala e trata de cobri-lo de terra. Apenas para, em seguida, o fantasma de seu marido agradecer por ter sido finalmente enterrado.

Neste conto vemos que Petrushévskaja também costura em sua prosa alguns dos elementos mais tradicionalmente ligados à ideia de “efeito de realidade”, como a referência à localização real de Sokólniki deixa evidente. No entanto, mais do que esse marcador, a realidade do conto se ancora mais na experiência da mulher que se vê viúva diante das operações militares soviéticas e dos homens que desertavam as forças armadas. Mas, nesse caso, a vivência dessas pessoas é palco da transgressão através de uma figura mais facilmente identificável com o fantástico, a do fantasma.

Mesmo o preceito de Poe citado acima acerca da poeticidade e melancolia da imagem de uma jovem morta não é alheio à prosa de Petrushévskaja. Em “A casa da fonte”, um pai precisa lidar com a burocracia e a corrupção do sistema de saúde de seus país para recuperar o corpo de sua filha de 15 anos morta em um acidente

de ônibus. Desesperado por sua perda, o homem usa todas as suas economias para tirar o corpo da filha do necrotério e instalá-la em uma UTI, onde é tratada como se ainda estivesse viva e o pai ocupa o leito ao seu lado. Ao menos até ter um sonho no qual oferece um sanduíche para a filha, mas logo percebe que se trata de um coração cru dentro do pão e, com medo do que aquilo pode significar, o devora antes que a filha possa comê-lo. Ao voltar a si, o pai se encontra convalescendo de um mal cardíaco, mas, para sua surpresa, a filha foi miraculosamente ressuscitada.

Do mesmo modo que em “O sobretudo preto”, “A casa da fonte” apresenta um mundo paralelo, com lógica diversa do que se convém chamar realidade. E é na própria existência desses níveis desconhecidos de inteligibilidade que se encontra a ameaça transgressora destes contos. Seus personagens já vivem em contextos que lhes são hostis, frequentemente em situações de rejeição, exclusão ou de simples desajuste social. Considerando que, além da realidade que já os marginaliza, exista ainda um outro nível de existência no qual estão ainda mais à mercê de forças misteriosas e de regras de comportamento que maximizam o alheamento de forma análoga à de uma burocracia sobrenatural, a ameaça desses elementos fantásticos se torna ainda mais evidente. Por mais que dentro deles estejam os próprios mecanismos que permitem o retorno à realidade prosaica da experiência cotidiana.

Mas se os personagens de Petrushévskaja são frequentemente transportados a essa ordem de realidade que ao mesmo tempo maximiza e transgride a ideia de real extradiegética, em alguns contos o caminho inverso também é percorrido. De forma mais evidente em contos como “Higiene”, que acompanha a tentativa de

sobrevivência de uma família em meio a uma cidade assolada por uma epidemia mortal.

Embora os sintomas da doença que se espalha pela cidade sejam semelhantes, em alguns aspectos, aos da morte vermelha descrita por Poe em “The masque os red death” (POE, 1842), os aposentos da família que protagoniza o conto de Petrushévskaja não poderiam estar mais distantes da opulência do palácio do Príncipe Prospero. Ainda que não propriamente fantástica, a peste que se espalha pela cidade potencializa a penúria que é presente no campo da experiência, criando uma atmosfera de opressão constante que pode ser vista como análoga à presença de elementos sobrenaturais. O espaço da cidade se torna um perigoso campo de disputa pelos recursos da sobrevivência e mesmo a convivência familiar se torna tensa e permeada pelo perigo constante conforme os membros vão gradativamente sucumbindo para a doença.

A epidemia cria um mundo que se assemelha, por exemplo, a uma cidade sitiada, algo no campo da experiência, mas, ao mesmo tempo, impõe regras que podem ser tão obscuras quanto a dos mundos sobrenaturais que Petrushévskaja localiza, em outros contos, na fronteira entre a vida e a morte. A lógica de quem sobrevive ou não à doença parece, afinal, tão arbitrária quanto o ato de comer um coração cru ser responsável por trazer de volta à vida uma jovem morta. E a atmosfera opressiva não está muito distante daquela originada por uma presença desconhecida dentro da mesma casa. Pelo contrário, a doença de “Higiene” adentra o espaço doméstico de forma tão ou mais assustadora que a entidade misteriosa de “Tem alguém na casa”.

No entanto, “Higiene” é um caso limítrofe mesmo dentro da obra de Petruchévskaja. Como observado nas análises dos demais contos abordados neste artigo, a característica mais particular do fantástico tal qual presente nos contos da autora é o deslocamento do ponto de partida convencional de mundo racionalista e logocêntrico para um campo popular no qual o próprio valor do conceito de realidade é distinto daquele pano de fundo iluminista que está presente em boa parte da produção fantástica, especialmente no século XIX. Como representantes das narrativas de experiência, os contos de Petruchévskaja se assemelham mais a lendas urbanas passadas de boca a boca, de geração a geração. E, como podem assegurar as pessoas que já compartilharam histórias do tipo, seja em torno de uma fogueira, em um quarto escuro ou na Villa Diodati, estas, não raro, são as que exprimem o medo em sua forma mais bruta.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. The Storyteller. In: BENJAMIN, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Tradução de Harry Zohn. Nova York: Random House, 2007.
- BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvina. *Antologia da Literatura Fantástica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- LOVECRAFT, H. P. *Supernatural Horror in Literature*. 1927. Disponível em: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>. Acesso em: 03 nov. 2022.
- NOGUEIRA GALVÃO, Walnice. *Cinco teses sobre o conto*. São Paulo: LR Editores Ltda., 1982.
- PETRUCHÉVSKAIA, Liudmila. *Era uma vez uma mulher que tentou matar o bebê da vizinha*. Tradução de Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

POE, Edgar Allan. The masque of red death. In: POE, Edgar Allan. *Poe's Tales of Mystery and Imagination*. 1842. Available at: https://en.wikisource.org/wiki/Poe%27s_Tales_of_Mystery_and_Imagination/The_Masque_of_the_Red_Death. Accessed on: 04 set. 2022.

POE, Edgar Allan. *The Philosophy of Composition*. 1846. Available at: <https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>. Accessed on: 12 fev. 2022.

POE, Edgar Allan. *The Poetic Principle*. 1850. Available at: <https://www.eapoe.org/works/essays/poetprnb.htm>. Accessed on: 12 fev. 2022.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

MISCELÂNEA

MISCELÂNEA

“A SILVANA”, DE TEFFI 405

ENTREVISTA COM CLÁUDIA LEMES 427

01

“A SILVANA”, DE TEFFI¹

Márcia Chagas Kondratiuk
Ekaterina Vólkova

Márcia Chagas Kondratiuk

Formada em Letras pela FFLCH-USP e Matemática pela PUC-SP.

Educadora em Língua Portuguesa e Criação Literária, revisora e tradutora.

Publicou “O Trem dos Animais” (2013), “Lagartoleta” (2014), “Deusas Cegas” (2018) e “A Fábrica do Tempo” (2019), pela Editora Giostri, e participou como cotradutora em “Antologia do Humor Russo” (Editora 34, 2018).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1993-2890>.

E-mail: marciacha2004@yahoo.com.br.

Ekaterina Vólkova Américo

Professora de Literatura e Língua Russa da Universidade Federal Fluminense.

Tradutora e pesquisadora de literatura e teoria literária em língua russa.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5240530802975608>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5847-2444>.

E-mail: ekaterinamerico@gmail.com.

1 A fonte da tradução é: TEFFI. Lechatchíkha. In: Zolotóie diétstvo. Moscou: Rietch, p. 97-116.

Teffi, – pseudônimo literário da escritora, poeta e tradutora Nadiéjda Lokhvítskaia (1872-1952) – tornou-se famosa como autora de poemas, folhetins e crônicas de humor que publicava na revista *Satirikon* e em outros periódicos russos. Em 1918, após o fechamento do jornal *Rússkoie slovo* (Palavra russa), Teffi viajou para Kyiv e Odessa inicialmente para dar palestras sobre literatura, mas em seguida foi para a Turquia e instalou-se definitivamente em Paris.

O conto “A silvana” integra a coletânea *A bruxa* (Viédma, 1936), considerado pela autora seu melhor livro. Esta coletânea, enquanto parte da literatura russa da emigração, revela um olhar retrospectivo e nostálgico de Teffi sobre sua infância. Nos contos, o mágico, o fantástico e o inexplicável são atribuídos às personagens comuns: a criada se transforma em bruxa ou em sereia, o bebê em vampiro, o jardineiro em feiticeiro e assim por diante. É como se cada uma dessas personagens levasse uma vida dupla: a de pessoa comum, triste e ordinária, e a de uma criatura fantástica, que é dona de si e do mundo ao redor. A introdução do elemento fantástico se dá ora por meio das fofocas e superstições dos adultos, ora pela imaginação infantil exacerbada.

O conto “A silvana” não é diferente. A autora toma um personagem mitológico presente no imaginário eslavo e lhe dá a forma feminina, o que o impregna de conteúdo crítico quanto às questões de gênero.

Sátiro ou fauno para os antigos gregos, o silvano (do latim *silvanus*) participa do mesmo campo semântico: denota um ser da floresta, metade humano, metade animalesco, incapaz de socializar

no mundo dos homens. Ademais de suas maneiras incivilizadas, é conhecido por causar pânico (palavra derivada do deus Pã), sem motivo aparente aos que atravessam a floresta. A escritora associa este ser fantástico à sua personagem ao lhe dar a alcunha de “silvana”. Aparentemente realista, a personagem é descrita como tendo todos os atributos do *silvanus*, inclusive os episódios de terror dos que passam pela floresta em viagem, ouvindo ruídos ou vivenciando acontecimentos que são imediatamente relacionados a ela por meio das fofocas. É a “mocinha rude e incivilizada” que não sabe se comportar em sociedade.

Assim, Teffi constrói sua crítica sutil às convenções quanto ao feminino por meio do suspense de uma trama fantástica cujo personagem é convencionalmente masculino – o lobo mau que come a vovó; o bicho papão etc.

Inserindo-a em um contexto social de sua infância, a autora ironiza as convenções quanto ao que é esperado de uma senhorita. Além de não ter bons modos, a silvana não sabe se vestir e – pecado dos pecados – é feia, ou, mais precisamente, sua beleza difere dos padrões. Tudo isso é descrito do ponto de vista das crianças como algo temido e admirado. A mulher que não se comporta como mulher – eis algo que sempre foi assustador, desde o tempo da caça às bruxas. E como não poderia deixar de estar associado aos complexos edipianos, a personagem é explicada pelos vizinhos como malquista pelo pai. O conto insere essa trama de amor não correspondido como mais um elemento do senso comum com que a mulher é vista quando não se encaixa perfeitamente ao papel. De certa forma, o tom irônico da narradora ao se lembrar, já adulta, dos acontecimentos misteriosos de sua infância e do

tratamento dado à silvana, aproxima a autora de sua personagem. Porém, o conto não reduz a questão a uma simples crítica, mas deixa aberta a porta ao mistério. O que era essa criatura de fato?

A SILVANA²

Teffi

Eis uma palavra bem assustadora – “silvana”.

É provável que eu nunca mais a tenha escutado.

Mas nos tempos da minha infância, travei conhecimento com essa palavra devido a uma história muito misteriosa, daquelas que já não existem em lugar algum no mundo.

Essa é a história que quero contar.

Naquela época, sempre passávamos o verão na província de Volínia³, na propriedade de minha mãe.

Tínhamos poucos conhecidos por lá porque os proprietários de terras ao redor eram todos poloneses, mantinham-se apartados, e parece que mesmo entre eles não eram muito amigos, sempre tentando competir uns com os outros, quem era mais rico ou mais nobre.

Mas um dos vizinhos, o velho Conde I. visitava-nos de vez em quando, pois havia conhecido mamãe, certa vez, numa estação de águas no estrangeiro.

Lembro-me bem do Conde I.

2 Em russo, o título é “Lechátchikha”, feminino de *liéchi*. No folclore eslavo, *liéchi* é o espírito que protege florestas. Optamos por traduzir o título como silvana, feminino de Silvanus (silvano), deus da floresta, figura da mitologia romana, correspondente ao deus Pã dos gregos.

3 Região da Ucrânia, na época uma parte do Império Russo que faz fronteira com a Polônia.

De estatura enorme, magro, com bigodes completamente brancos. Se era calvo não sei, porque não conseguia ver o topo de sua cabeça, mesmo que ele estivesse sentado e eu de pé: na época eu não tinha mais que seis anos.

Mas um detalhe de sua aparência ficou gravado em minha memória, porque me impressionou de fato: no dedo mindinho da mão esquerda – grande, branca e ossuda –, ele tinha uma unha dura e amarela, de um comprimento absolutamente incrível. Essa unha provocou muitas conversas no nosso quarto de crianças.

– Quantos anos será que leva para uma unha crescer assim? – houve quem dissesse dois, outros disseram vinte, e um até decidiu que seriam pelo menos setenta anos, embora o próprio conde não passasse dos sessenta, de modo que parecia dez anos mais jovem que sua unha.

Meu irmão jurou que poderia, se quisesse, cultivar uma unha dessas em quatro dias.

– Então queira! Então queira! – gritaram os mais novos em unísono.

Mas ele não quis querer.

Os adultos também falaram sobre a unha. Disseram que estava na moda nos anos sessenta.

O conde era viúvo e não recebia ninguém, mas, passando por sua propriedade, muitas vezes admirávamos a bela casa antiga e o maravilhoso parque com um pequeno lago exótico.

No meio do lago havia uma ilha artificial redonda e verde, ligada à margem por uma ponte de correntes fantasmagórica. Ao redor da ilha, um cisne encantado nadava pensativo.

Nunca uma alma foi vista no parque ou perto da casa. No entanto, o conde não vivia sozinho. Com ele morava uma filha caçula, então adolescente, por volta dos quinze anos. Eu a vi certa vez na *costel*⁴ em que a nossa governanta católica nos levava.

A jovem condessa até que era bonita, mas um pouco bruta e desajeitada. Rosto branco e corado demais, sobrancelhas grossas demais, cabelos pretos demais, quase azuis. Uma máscara.

Era assim que eu imaginava a rainha má dos contos de fadas, que perguntou ao espelho se haveria no mundo “alguém mais adorável, mais rosado e mais branco?”.

Vestia-se com simplicidade, mas sem graça.

E então, certa vez, o conde a trouxe para nos visitar, de vestido de musselina branca com lacinhos azuis, os cachos frisados e de luvas brancas. O tempo todo ela ficou sentada ao lado do pai, muito empertigada, de olhos baixos, e só às vezes lhe lançava um olhar malicioso, de zombaria.

Parecia dizer: bem, aqui estou, toda arrumada. E agora, o que mais vai querer de mim?

Respondia às perguntas com “sim” e “não”. No almoço, não comeu nada.

À noite, o velho conde, depois de conversar longa e misteriosamente alguma coisa com minha mãe, começou a se despedir. Sua filha pulou alegremente do lugar, mas ele a deteve:

– Você vai passar a noite aqui, ládia. Quero que conheça melhor suas novas amigas.

Ele sorriu gentilmente para minhas irmãs mais velhas.

4 Em ucraniano, uma catedral católica romana.

lália parou, espantada. Seu rosto ficou carmesim, suas narinas dilataram-se, seus olhos pararam. Ela olhava o pai em silêncio.

Ele hesitou por um momento, aparentemente muito envergonhado, talvez com medo de alguma coisa.

Venho buscá-la amanhã de manhã, disse ele, tentando não olhar para ela. E acrescentou em polonês: Comporte-se, para que eu não tenha vergonha de você.

Todos saíram para a varanda para se despedir do conde.

Assim que sua carruagem, puxada por dois pares de cavalos, afastou-se do portão, lália, virando as costas para minhas irmãs maiores, num relance pegou minha mão e a de Lena, de cinco anos, e nos arrastou para o jardim.

Eu, muito assustada, mal conseguia acompanhá-la. Lena tropeçava, fungava e estava a ponto de chorar.

Quando já estávamos longe, na parte mais fechada do jardim, ela soltou nossas mãos e disse em francês:

– Fiquem quietas!

Ela se agarrou a um galho e subiu em uma árvore.

Nós assistíamos a tudo apavoradas, mal conseguindo respirar.

Tendo subido bastante alto, ela abraçou o tronco com as pernas e começou a deslizar para o chão. Pedacos de musselina ficaram pendurados na casca áspera e os lencinhos azuis caíram um atrás do outro...

– lááá!

E ela pulou.

Toda vermelha, contente, malvada, balançava os farrapos de seu vestido e dizia:

– Ahá! Ele ainda queria me levar com este vestido para visitar os Miuntchinski – Mas olhe isso! Olhe isso!

Então virou-se para nós, desatou a rir e ameaçou-nos com o dedo:

– Fiquem quietas, suas rãs estúpidas! Eu estou com fome.

Ela foi até uma cerejeira e começou a sugar a seiva de um ramo. Depois arrancou quatro folhas da tília, cuspiu nelas e as colocou em nossas bochechas.

– Agora vão para casa e não se atrevam a tirar as folhas, nem para dormir. Estão me ouvindo? Rãs!

Corremos de mãos dadas o mais rápido que pudemos, segurando as folhas para não caírem. Essa garota estranha nos assustou muito.

Em casa, nós choramos aos prantos, a babá nos lavava e as irmãs gargalhavam. Devemos ter parecido realmente estúpidas, assustadas e chorosas.

– Mas por que não jogaram fora as folhas?

– Porque ela mandou não tira-a-a-r!

Logo Ládía também voltou do jardim. Vinha orgulhosa, segurando com as mãos os trapos do seu vestido. Na hora de deitar, recusou-se a se despir, tirou apenas os sapatos e virou-se para a parede.

Mamãe disse às irmãs:

– Não prestem atenção às manhas dela. Isso deve ser patriotismo, ela não quer comer nem conversar em uma família russa. Uma garota completamente selvagem, nenhuma governanta é capaz de domá-la. O velho tinha esperança de que ela fizesse amizade com vocês...

Às seis horas da manhã, um mensageiro veio a galope com uma carta do conde: ele pedia que o perdoassem pelo incômodo que causara e que não se preocupassem porque sua filha já havia retornado à casa em segurança.

Correram para o canto onde Iádia havia passado a noite: a cama estava vazia, a janela escancarada. Acontece que ela fugira à noite. Mas a propriedade deles ficava a pelo menos dez *verstas*⁵ de distância!

Depois do café da manhã, chegou o velho I. Desculpou-se muito e, pelo visto, estava terrivelmente chateado.

Todos nós, é claro, fingimos que a escapada de sua filha fora muito fofa e engraçada e pedimos que mandasse beijos a *cette charmante petite sauvage*. Mas depois todos ficaram indignados ainda por um longo tempo.

A seguir, não vimos o conde nem sua donzela furiosa por cerca de quatro anos; encontramos-nos somente quando começou a história selvagem que eu queria, de fato, contar.

Estávamos voltando de uma viagem. Passávamos pela floresta do conde.

A floresta era densa, bastante fechada, e entre tílias, carvalhos e bétulas farfalhavam abetos altos, o que era bastante raro naquela região.

– Gu-gu-gu! – gritou algo dentro do matagal.

– U-u-u! – respondeu o eco.

– O que é isso - uma coruja? - perguntamos ao cocheiro. Sem responder, ele balançou a cabeça e chicoteou os cavalos.

– Gu-gu-gu!

5 Antiga medida russa de distância, 1 *versta* é equivalente a 1.668 quilômetros.

– U-u-u!

– Devem ser ladrões... – sussurrou minha irmã. – Ou lobos...

As crianças russas sempre têm algum tipo de medo na floresta. Talvez num lugar aberto ou descampado, esse mesmo “gu-gu-gu” não causasse nenhuma impressão, mas na floresta era aterrador. A floresta é “escura” não apenas por sua falta de luz, mas também por suas forças misteriosas.

Para as crianças, na floresta mora o lobo. Não aquele lobo que é perseguido pelos caçadores, parecido com um cão magro com o pescoço inchado, mas uma criatura poderosa, um mestre da floresta que fala com voz humana e engole a vovó viva. Elas aprendem sobre sua existência nos contos de fadas antes de vê-lo em imagens, portanto, para a imaginação da criança, ele parece um monstro tão furioso como ela nunca mais verá em toda a sua vida, na nossa terra enfadonha.

Uma menina me perguntou:

– Como a estrada de ferro anda à noite? Ela não tem medo?

– De quê?

– E se ela encontrar um lobo?

Assim pois, esse “gu-gu-gu” nas profundezas escuras da floresta nos assustou. Claro, entendemos que os lobos não tinham nada a ver com isso e que os ladrões talvez não precisassem gritar. Mas havia algo sinistro e sobrenatural naquele grito.

O cocheiro ficou calado e só quando saímos para o prado ele se virou e disse:

– É a silvana que grita.

Nós nos entreolhamos com surpresa.

– Deve ser provavelmente alguma raça de corujas por aqui.

Mas o cocheiro virou-se novamente e disse muito sério:

– Ela não é da raça das corujas, mas da do conde. – E repetiu:

– A silvana.

Ficamos calados sem entender nada, e ele falou novamente:

– É a *panna*⁶ do conde, *hrabianka*, filha. Quando o velho conde vai caçar, ela traz a caça até ele de toda a floresta. Mas nessa situação ela grita diferente. Hoje, pelo visto, está passeando sozinha. Eles não são bons!

O que não era bom e por que ela estava gritando – não entendemos nada, mas era algo assustador.

– Essa é a mesma lúdia selvagem que passou a noite conosco?

– Claro que é ela. Mas por que está gritando?

Em casa relatamos esse evento extraordinário. A velha governanta riu.

– Ah! Vocês ouviram a silvana! Nossa Gapka trabalhava na horta deles, ela foi para o lago com um balde. Começou a pegar água e ouviu como se alguém atrás do arbusto estivesse chapinhando na água. Ela olhou e viu a *panna* tomando banho, e tinha pelos até a cintura, como um cachorro. Gapka gritou e perdeu o balde. Mas a silvana pulou na água e sumiu. Deve ter ido bem para o fundo.

Encontraram Gapka. Ela pareceu ter ficado com medo porque todos nós sabíamos. Respondeu secamente. Certamente ela mentira a todos e agora não sabia o que fazer.

6 Em polonês: moça, garota.

Em vista de tudo isso, começaram a falar muito sobre a condessa selvagem. A população local dizia que ela amava dolorosamente ao pai, enquanto este não a amava tanto assim. Na certa, se envergonhava por ela ser tão desajeitada...

Logo a seguir, o próprio conde apareceu em nossa casa.

Ele chegou em sua carruagem atrelada a dois pares de cavalos e, desta vez, trouxe as duas filhas: Ládía e a mais velha, Eleanor, que não conhecíamos. Parece que tinha sido criada na Suíça, porque desde a infância tinha tuberculose e era impossível mantê-la em casa.

Essa outra filha era bem diferente. Muito magra, pálida, encurvada, com cachos cinzentos, tinha o rosto parecido ao do conde, maneiras lânguidas e vestia-se à moda estrangeira.

Nossa Ládía apareceu com um vestido rústico feito de seda amarela de má qualidade, pelo visto, fruto do trabalho de alguma costureira local. Durante esses quatro anos, ela se tornara uma garota robusta, as sobancelhas unidas em uma linha reta e um bigodinho no lábio superior.

O conde estava visivelmente orgulhoso de sua filha mais velha. Chamava-a carinhosamente de Niúnia, fitava-a com amor, e até de forma coquete. Ele nos contou como havia recobrado a vida com sua chegada, que por dias inteiros eles liam juntos, caminhavam, e que ele não a deixaria mais ir embora.

Ládía estava taciturna e muito inquieta. Ela corou em alguns momentos, ficou em silêncio e só interrompia quando sua irmã queria dizer alguma coisa.

Eu, particularmente, não gostei muito dessa Niúnia. Havia nela algo de falso, e ela mostrou com muita nitidez seu desprezo pela irmã caçula. De certa forma, senti pena da pobre silvana.

Eu espiava em silêncio, escondida atrás do encosto da poltrona, e não tirava os olhos dela. Via-a cantarolando na floresta negra, conduzindo os animais. Para mim, ela era terrível a ponto de meu coração bater forte, mas, ao mesmo tempo, sentia pena dela. Parecia uma fera terrível, abatida, se contorcendo.

Deram-lhe pouca atenção na sala de estar. Talvez até considerassem mais delicado não notar seus modos desajeitados e suas roupas vulgares. Além do mais, era difícil travar uma conversa com ela. Como se pode falar em tom coloquial com uma garota de bigode que, como um silvano, vagueia pela floresta e assusta as pessoas?

Todos se voltaram para Niúnia, exclamavam como Niúnia era adorável e, o mais importante, o quanto era parecida com o pai.

Então a silvana pulou e gritou:

– Não é verdade! Ela não se parece nem um pouco com ele. Ela é corcunda, e meu pai e eu somos retos e saudáveis.

Ela agarrou os cachos da irmã com rapidez e os ergueu, abrindo os ombros encurvados e tortos dela. E desfez-se em gargalhadas.

Niúnia corou de leve e libertou o cabelo das mãos da silvana. Ela não disse nada, apenas apertou os lábios.

Mas o velho conde ficou mortalmente aborrecido. Estava tão confuso que dava pena olhar para ele. Ele me pareceu prestes a cair no choro.

É claro que todos começaram imediatamente a falar alto e com animação, como sempre acontece quando se quer esquecer um momento desagradável.

O conde, como cavalheiro que era, logo dominou sua agitação e começou a contar que queria entreter sua hóspede estrangeira, travar amizades, jogar tênis, organizar piqueniques e caçadas. A meiga Niúnia precisava de esporte, moderado, é claro, e o mais importante, de diversão.

A silvana, depois de sua explosão selvagem, de repente murchou e parecia nem ouvir o que estavam dizendo.

Só quando já estavam saindo aconteceu uma pequena cena: lália pulou rápido, antes de seu pai, na carruagem e ocupou o melhor banco. Niúnia subiu atrás dela e, apertando os lábios, sentou-se desafiadora no banquinho da frente. Então o pai pegou Niúnia com carinho pelos ombros e sentou-a ao lado de lália, enquanto ele próprio se sentou em frente delas. lália pulou e sentou-se ao lado do pai, com uma expressão infeliz e completamente desvairada.

* * *

Minhas irmãs mais velhas foram convidadas para a primeira visita à casa do conde, para o café da manhã no domingo seguinte, ou seja, uma semana depois da visita que descrevi.

Nós nos divertimos fantasiando sobre esse café da manhã.

– Posso imaginar o que a silvana vai aprontar!

– Terrível silvana! É bem provável que Niúnia a obrigue a raspar o bigode.

– Mas ela é tão má que, para contrariar, vai deixar crescer a barba até domingo.

Como nós, os pequenos, não estaríamos nesse café da manhã, fomos especialmente espirituosos nas brincadeiras:

– Podem ir! Podem ir! A silvana vai alimentar vocês com pinhas de abeto.

– Ela vai cuspir nas suas bochechas e colar folhas!

Então, a dois dias da festividade marcada chegaram notícias terríveis: Niúnia, ou condessa Eleanor, a filha mais velha do conde, morrerá repentinamente.

Ela teve um fim estranho – foi morta na floresta por uma árvore.

Os criados já sabiam do evento, eles conversavam entre si e nós ouvíamos o tempo todo a palavra: “A silvana, a silvana”.

O que a silvana tinha a ver com isso?

Soubemos dos detalhes: Niúnia, que nunca saía do parque e em geral andava muito pouco, certa manhã disse ao pai que não podia ler em voz alta para ele no momento, porque tinha de ir à floresta sem falta. A essa altura, como o conde relatou mais tarde, ela parecia muito nervosa e apressada.

Ela saiu e desapareceu, não voltou para o almoço. À noite, o cavaliço a encontrou. Ela jazia deitada, esmagada por uma árvore enorme. O tronco colossal a cobria inteira, o cavaliço viu apenas as pernas. A árvore precisou ser erguida com uma corda.

– A silvana, a silvana! – sussurravam os criados do conde.

Mas o que a silvana tinha a ver com isso – ninguém conseguia explicar.

Diziam que justamente naquele dia ela estava doente e nem saiu de casa. Além do mais, tudo isso é bobagem! Mesmo que ela estivesse na floresta, não poderia ter derrubado uma árvore que dez homens mal arrastaram com cordas.

Pelo visto, esse foi o destino da pobre Niúnia.

A silvana foi vista no funeral. Quieta, ela segurava a mão do conde o tempo todo.

É provável que essa história estaria esquecida se, dois anos depois, não houvesse acontecido outra, que tornou esta primeira ainda mais terrível – a morte da infeliz Niúnia acabou sendo muito mais misteriosa e inquietante do que as pessoas sensatas e prudentes poderiam imaginar a princípio.

E, se não houvesse acontecido a segunda história, talvez nem valesse a pena contar tudo isso.

Eis o que sucedeu dois anos depois.

Ao longo desses dois anos, de alguma forma tínhamo-nos esquecido da silvana.

O conde não aparecia e nada de novo foi ouvido.

E eis que surgiu em nossas terras uma criatura sobre a qual todos começaram a falar de imediato.

Um dos vizinhos contratou um novo administrador para sua propriedade, e esse administrador tinha uma filha jovem de beleza sobre-humana.

Cada um, é claro, a descrevia à sua maneira. Nossa governanta, que a viu no *costel*, derramou seu deleite com as seguintes expressões:

– Ah, eu olho para ela e penso: agora eu vou estourar. Seus olhos são duas estrelinhas piscando. Seu rosto é tão limpinho, e ela fica assim sorrindo como um passarinho.

A esposa do nosso administrador, uma pessoa refinada e educada em Proskúrov, disse:

– Ela não é feia, claro, mas ainda é muito jovem. Vamos ver o que sairá dali em trinta anos, e então julgemos.

O professor do meu irmão, um eterno estudante que secretamente corria para o *costel* todos os domingos (não por necessidade religiosa), quando perguntado respondeu, todo ruborizado:

– Como posso dizer... Ela me parece uma pessoa bastante consciente.

Foi por essa pessoa bastante consciente que o velho conde se apaixonou.

Ainda não sabíamos que ele estava apaixonado quando, depois de uma pausa de dois anos, inesperadamente ele veio nos visitar, à noite, sozinho, e estava tão estranho, todo entusiasmado, com olhos nublados e felizes. Conversou apenas com os jovens, pediu a minha irmã que cantasse.

Minha irmã cantou uma romança com a letra de Aleksei Tolstói⁷: “Eu não posso expressar o quanto te amo”.

Ele entrou numa espécie de deleite irrefreável, fez com que repetisse a última frase várias vezes, depois sentou-se ao piano e tocou, cantarolando um pouco, a velha canção: *Si vous croyez...*

Ele sorria com tanto charme, tristeza e ternura, meio cantando, meio recitando, que cativou não apenas os jovens, mas também os adultos.

– Que pessoa interessante! Quem teria imaginado!

– Por tantos anos nós o consideramos um velho secarrão de unha comprida. Que unha, que nada!

– Que encantador!

7 Aleksei Tolstói (1883-1945) – escritor e poeta russo e soviético da linhagem dos Tolstói.

– Que adorável!

E por muito tempo ainda nós uivamos a várias vozes a canção que ele entoou:

Que je l'adore, et qu'elle est blonde
Comme les blés.

Foi particularmente forte a impressão causada pela romança do conde sobre minha prima, recém-formada no instituto. Ela era loira e, portanto, atribuiu a si a expressão *blonde comme les blés*. Durante uns cinco dias após a noite memorável, ela permaneceu numa doce e trêmula melancolia, comia apenas maçãs e saía a passear com os cabelos soltos ao luar.

Mas tudo isso acabou logo, quando ela pegou um resfriado.

Minha irmã mais nova e eu, apesar de nossos onze-nove anos, também não ficamos alheias à influência dos traços românticos. E, para de alguma forma desabafar nossos sentimentos, corremos para o jardim, colhemos rosas e as enfiamos no guarda-chuva do conde.

– Vai chover, o conde vai abrir o guarda-chuva e, de repente – toda uma cascata de rosas vai cair em sua cabeça!

Talvez só nossa babá tenha permanecido fria em relação a ele:

– Comprido como toda uma floresta. Dá para pendurar uma vaca nele.

A definição era misteriosa, mas decerto não entusiasta.

A governanta, bisbilhotando da despensa, e a lavadeira, na porta do corredor, compartilhavam o deleite dos demais.

É óbvio que no dia seguinte só se falou sobre o conde. E então descobriu-se que ele estava apaixonado.

Os primeiros a descobrir, é claro, fomos nós, os mais novos, no quarto das crianças.

Sempre éramos os primeiros a saber exatamente o que deveria ser escondido de nós: que a empregada queria se casar com o cocheiro, que a esposa do administrador fugira duas vezes ou para quem a filha do jardineiro não parava de olhar. Geralmente à noite, quando íamos para a cama, a governanta corria até a babá e começava a contar as novidades do dia em um sussurro assobiado.

A babá, para dizer a verdade, sempre nos dizia com severidade e pedagogia:

– Bem, vocês... não há nada para ouvirem aqui! Isso não é nada bom para as crianças.

Então nos calávamos e chegávamos mais perto.

Foi assim que soubemos que o velho conde estava apaixonado pela jovem e linda Ianina. Que todo o mundo via como ele a olhava no *costel*, e todo o mundo sabia que cada manhã o cavaliariço do conde levava para Ianina um enorme buquê.

– Como é que eles sabem dessas coisas! – exclamavam os adultos, enquanto nós, excitados e interrompendo uns aos outros, contávamos a incrível notícia.

No entanto, eles fingiam que já sabiam de tudo há muito tempo, e fomos proibidos de repetir esse tipo de absurdo.

Não repetimos mais, mas eles mesmos já não se desviavam desse assunto.

– O conde está apaixonado!

– Vai se casar?

– Vai seduzir e abandonar?

– Não, não pode ser! Ele conduz a coisa toda de modo tão aberto...

E então uma novidade: o conde foi visitar o administrador na carruagem com dois pares de cavalos. Nosso jardineiro viu tudo com seus próprios olhos.

– Eu vi como estou vendo você, babá, – assobiou o sussurro da governanta. – Então, ele disse que chegou tão perto que sujou de lama a barra das calças. Ele até me mostrou a lama. Não tem dúvida. O conde vai se casar.

E mais notícias – o conde foi visitar o *Ksiqdz*⁸.

Depois, alguém viu como os mujiques estavam limpando o lago do conde. Isso foi tido como um dos sinais indubitáveis do casamento.

Então alguém insinuou ao conde, e o conde não negou, e até, dizem, sorriu.

E – coisa estranha – todos se esqueceram completamente da silvana. É verdade que ela não se mostrava em lugar algum durante esse tempo, mas ninguém dava nenhuma sugestão de como ela poderia se relacionar com tal evento. De uma hora para outra a silvana terá uma madrastra, e uma tão meiga que «sorri como um passarinho».

E de súbito – uma notícia estranha. No começo nem acreditaram. Mas tudo foi confirmado. De manhã o conde foi caçar, levando consigo seu valete. Ele costumava fazer essa caminhada, nem tanto para atirar, mas por poesia. Ele ia na frente, com as mãos atrás das costas, admirava, cantarolava alguma coisa

8 Em polonês: o padre.

– em especial, recentemente começara a cantarolar muito. Atrás dele, a uma distância respeitosa de cerca de dez passos, andava um valete com uma espingarda. Se o conde quisesse atirar, ele chamaria o valete e pegaria a espingarda. O pássaro, é claro, não esperava que tudo isso acontecesse, pois, ao ouvir o canto do conde, ia imediatamente para algum lugar mais calmo, mas isso não importava.

Eis que o conde levantou a cabeça e admirou um pombo selvagem que girava dentro de uma coluna dourada de raios de sol.

– Como o Espírito Santo. Jesus Maria!

E antes que tivesse tempo de terminar estas palavras, recebeu um forte empurrão nas costas, de modo que voou alguns passos, no mesmo instante em que uma enorme árvore desabava atrás dele. Foi o valete que o salvou, caso contrário, ele teria sido esmagado como sua pobre *panna torta*, *hrabianka* mais velha. O valete contou mais tarde que se o conde não tivesse pronunciado o nome de Deus, certamente teria morrido e não haveria tempo de empurrá-lo.

De novo começaram a murmurar:

– A silvana! A silvana!

Que maldita floresta é essa em que árvores matam pessoas?

O conde machucou um pouco a perna, mas se assustou bastante. Ficou branco como uma folha, tremia todo e não conseguia andar sozinho. O valete o carregou nos ombros e depois algumas pessoas vieram ajudar.

Quanto à silvana, dizem que saiu na janela e viu o pai sendo carregado, mas não correu ao seu encontro e só desceu tarde da noite, abriu a porta em silêncio e entrou no quarto do pai.

O que aconteceu lá, ninguém sabe. Só que eles ficaram juntos até o amanhecer.

Pela manhã, o conde enviou um mensageiro com uma grande e pesada carta para a jovem *panna lanina* e, junto com a carta, uma rosa. Ele também enviou uma carruagem até a cidade para buscar o tabelião, e por muito tempo, ele e o tabelião escreveram alguma coisa; depois correu o boato de que ele havia baixado boa parte da herança para a filha do administrador. A silvana estava na sala o tempo todo e não saía de perto do conde.

Na manhã seguinte, arrumaram uma carruagem de viagem e uma carroça para as bagagens, e o velho conde saiu com sua filha, com a silvana. Todos notaram que o conde estava branco como giz e que sua cabeça tremia. A silvana guiava-o pelo braço. Em uma única noite o rosto dela havia murchado – só restavam sobrancelhas e bigodes.

Os dois entraram na carruagem e partiram.

O cocheiro mentiu, mais tarde, dizendo que o conde ficara em silêncio o tempo todo e que a silvana chorava. Porém, é claro, ninguém acreditou. Por acaso a silvana pode chorar? É até engraçado!

No final do outono, a caminho da estação, passamos em frente à propriedade do conde.

O parque havia ficado transparente e frio. Através dos galhos nus, via-se uma casa com janelas cegas pintadas de branco.

Pendurados numa corda esticada entre as colunas austeras da entrada, alguns casacos de pele.

A ilha no meio do lago, suja e molhada, parecia meio afundada.

Meus olhos ficaram procurando o cisne...

01

ENTREVISTA COM CLÁUDIA LEMES

Ana Resende

Ana Resende

Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Sua pesquisa é financiada pela CAPES.

Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2004.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4379691112134995>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1294-0740>.

E-mail: hoelterlein@gmail.com.



Neste número dedicado à literatura do medo de autoria feminina, a revista *Abusões* traz uma entrevista com Cláudia Lemes, escritora de *thrillers* e de narrativas de horror e fundadora da Associação Brasileira de Escritores de Romance Policial, Suspense e Terror (ABERST). Nos últimos anos, os contos e romances de Lemes têm sido discutidos por pesquisadores de literatura brasileira graças ao diálogo que ela estabelece com o imaginário literário e audiovisual de horror, que não foge da denúncia da violência cotidiana praticada contra as mulheres: “Eu vivia alguns horrores dentro de casa, e o horror da ficção era mais palatável”. Após quase dez anos da publicação de seu primeiro romance, *Eu vejo Kate* (2014), a escritora reconhece que seu pioneirismo abriu portas para outras autoras fazerem o mesmo, mas que foi a maturidade como mulher e escritora que lhe permitiu ter a coragem de falar sobre sexo e violência explícitos: “Parei de pedir desculpas – eu escrevo sobre o que quero escrever”.

P.: Cláudia Lemes, você é escritora de *thrillers* e de narrativas de horror, fundadora da ABERST, editora, roteirista, publisher, mas principalmente é uma voz representativa no âmbito da literatura de medo produzida por escritoras brasileiras na atualidade. Você poderia nos contar onde, quando e como surgiu seu interesse pela literatura de medo?

R.: Eu não consigo me lembrar de uma época em que não gostava de horror. Desde criancinha, gravito em direção ao que assusta. Os primeiros livros que me fílgaram foram os da série da Angela Sommer-Bodenburg, *O pequeno vampiro*. Passei anos da minha infância lendo e relendo todos os livros da coleção. E havia também os filmes *slasher* que eu vi sem a mínima preocupação dos meus pais, que iam de *Halloween* a *A hora do*

pesadelo, passando por alguns *gialli* italianos e suspenses de Hitchcock. Eu vivia alguns horrores dentro de casa, e o horror da ficção era mais palatável.

P.: Em 2019, você organizou a antologia *Mulheres vs. monstros*, que tinha como proposta celebrar o protagonismo feminino em narrativas literárias e audiovisuais. Cada um dos onze autores participantes contribuiu com um conto inédito e um relato em que explicava o motivo da escolha da homenageada. Como observou o pesquisador Oscar Nestarez (2022), esse “aparato textual constitui um relevante documento de referências de escritoras e escritores nacionais de horror”, e ele destacou o seu relato como um dos seis contos que se inspiraram em narrativas cinematográficas e televisivas. No conto “Um invasor”, você homenageia Laurie Strode, vivida pela então jovem atriz Jamie Lee Curtis, no filme *Halloween* (1978), de John Carpenter. Qual a importância do cinema para a sua escrita?

R.: A figura do Michael Myers, assassino mascarado de *Halloween*, me parece tão simbólica, tão carregada de significado, que não pude evitar me apaixonar por ele de certa maneira. Eu sempre tive pesadelos com homens mascarados me perseguindo ou observando, e quando fiquei mais velha e li *Mulheres que correm com os lobos*, me reconheci no trecho: “O homem sinistro nos sonhos das mulheres aparece quando é iminente uma iniciação”. Clarissa Pinkola Estés menciona esse tipo de sonho como um chamado para a criatividade, para a libertação da mulher por meio do exercício de sua arte, e isso ressonou dentro de mim. Mas eu divago aqui, perdão. O cinema é de

extrema importância para a minha escrita, pois embora não tenha sido a primeira mídia de horror a me tocar, foi a mais poderosa. Filmes de terror impressionam crianças de uma maneira permanente e transformadora. Eles continham tudo o que me fascinava e amedrontava: sexo, violência, sobrevivência, morte. O curioso é que com o tempo, meu interesse diminuiu um pouco. Hoje vejo pouquíssimos filmes de horror por ano, embora ainda tente replicar nas minhas obras a estética e sensações daqueles filmes da minha infância.

P.: Schøllhammer (2013, p. 27) argumenta que, no Brasil, cenas de violência se tornaram cotidianas e aumentaram não apenas em número, mas também em brutalidade. A literatura parece ter acompanhado essa escalada de violência, com obras que apresentavam situações cada vez mais horríveis e brutais ambientadas, muitas vezes, em espaços ordinários e ocorridas no dia a dia. No que diz respeito à violência voltada às mulheres, o feminicídio parece ser um tema incontornável na obra de escritoras brasileiras do século XX e também do XXI (cf. GOMES, 2013; 2021). Suas obras não fogem desse tema; pelo contrário, denunciam e confrontam a violência contra a mulher. Poderia falar mais a respeito?

R.: Eu cresci num lar extremamente abusivo e com muita violência. Muita. E em tudo o que eu consumia de filmes e livros, a vítima de violência era quase sempre a mulher. Enquanto os homens nos *slashers* morriam de maneiras criativas e com uso de armas diversas, as mulheres morriam em contextos sexuais, e isso me intrigava. Descobri que elas eram odiadas pelo seu gênero, punidas por ousarem fazer sexo nos seus termos, e não

apenas para se submeter ao homem. Quando passei seis anos da minha adolescência no Egito, tive noções da religião como desculpa para a misoginia – tão escancarada e orgulhosa – da nossa sociedade. E pior, fui confrontada com uma mensagem clara dos homens ocidentais quando as redes sociais passaram a fazer parte da minha vida: “Não reclamem, pois já foi pior e em alguns lugares é pior, então cale a boca e aceitem a liberdade que já permitimos a vocês”. Não importa o quanto alguns homens tentem negar o machismo estrutural, os números não mentem. Quando escrevo, já que escrevo sobre temas que me interessam, eu tento mostrar essa realidade. Eu conheço bem a violência doméstica, então tento mostrar ao leitor o que ela é. Eu conheço a violência sexual, e tento mostrar para o leitor o que ela é. Eu estudei profundamente – e carrego cicatrizes emocionais horrendas – o tráfico humano e o abuso infantil, e tento falar sobre isso também. Eu não consigo enxergar uma maneira de mudar isso sem mostrar para as pessoas esse horror. Trabalho meus traumas por meio da minha arte e não peço desculpas por isso. Por muitos anos, fui atacada pelo nível de violência e sexo presente nos meus textos. Hoje eu parei de pedir desculpas – eu escrevo sobre o que quero escrever.

P.: Durante muito tempo escritoras que escreviam sobre temáticas como crime e violência urbana se mostravam reticentes em assumir que escreviam *thrillers* e romances policiais. Basta pensar em Patrícia Melo, que recusou esse tipo de associação até, pelo menos, a publicação de *Fogo-fátuo* (2014), que tem uma perita como protagonista.

Em 2016, em entrevista concedida a esta revista, Patrícia afirmou que só então o mercado literário brasileiro vivia o “boom do romance policial”, resultado de termos finalmente “uma cultura urbana [...], [...] uma realidade violenta, e [...] editores dispostos a investir em jovens autores”. Em 2014, você publicou de forma independente o romance *Eu vejo Kate*, sobre um assassino em série. Poderia falar sobre os desafios de publicar um romance com essa temática?

R.: Todo o processo de *Eu vejo Kate* foi espontâneo e inconsequente – eu o escrevi como uma adolescente revoltada, embora já tivesse 34 anos e dois filhos. Estava de luto pela minha mãe e furiosa com o mundo. Eu havia estudado assassinos em série por mais de dez anos, por curiosidade. O livro foi quase como uma reação química. Saiu em sete dias. Saiu cru, com muitos problemas de estrutura e narrativa, mas continha muitas verdades. Acho que essas verdades encontraram um público ávido por elas, e esse público passou a ler e indicar a obra. Não era minha intenção, e se eu imaginasse que seria lido a ponto de esgotar duas tiragens – e que meu nome seria associado ao livro para sempre – eu certamente não conseguiria ter escrito o que escrevi. O livro é amado por muitos e odiado por alguns, a ponto de pessoas criarem perfis *fakes* para me atacar, usando trechos do livro como armas, e me perseguindo nas redes sociais por muitos anos. Aos poucos eu me acostumei, amadureci e trabalhei para chegar aonde estou hoje. Minha escrita está mais madura e certamente mais comercial, mas trabalhei muito para manter a coragem de falar o que quero – mesmo que não caia bem

com alguns leitores ou editores. Eu continuo escrevendo sobre os mesmos temas, e tenho orgulho de ter aberto certas portas para outras autoras fazerem o mesmo. Não porque fui a primeira – não fui. Mas porque fui a primeira a, ao enxergar que as mulheres não eram bem-vindas ao clube, fazer algo a respeito, como a criação da ABERST e do Prêmio ABERST de Literatura, que premiou e divulgou autoras como Larissa Brasil, Karine Ribeiro, Larissa Prado, Fabiana Ferraz, Ana Lúcia Merege, Allana Dilene, Andrea Nunes, Iza Artagão, Vera Carvalho Assumpção e outras. Depois da ABERST, vários coletivos de mulheres autoras desses gêneros começaram a se formar, e isso é maravilhoso.

P.: Nos últimos anos, a literatura de medo de escritoras brasileiras tem sido objeto de estudo de pesquisas acadêmicas em diversas áreas. A tese *Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias* (2022), de Oscar Nestarez, é um exemplo desse interesse da academia por um tipo de literatura que até pouco tempo atrás era chamado de “literatura de aeroporto”, isto é, uma literatura de consumo rápido e esquecível. Em sua opinião, o que foi que mudou na maneira como essas obras são recebidas pelo meio acadêmico?

R.: Essa pergunta é um gancho de esquerda, pois minha relação com o meio acadêmico é distante, desconfiada. Eu nunca consegui seguir uma carreira acadêmica – saí de casa cedo, tive filhos cedo e tive que trabalhar e cuidar de crianças num ritmo alucinado nos últimos vinte anos (meu primogênito tem 18 anos, meu caçula tem 6), de forma que precisei me

contentar em estudar por conta própria durante a madrugada e fazer alguns cursos avulsos. Nem a pós-graduação eu consegui terminar. Portanto, fica difícil saber o que mudou num meio que nunca frequentei. Corro o risco de falar besteira ao responder por instinto, mas prefiro oferecer uma resposta: as pessoas no meio acadêmico hoje são as mesmas que escrevem essas obras e são apaixonadas por elas, e perderam a vergonha de dizer isso. Talvez elas estejam mudando o meio acadêmico de dentro para fora. Como o Oscar Nestarez. Como o Cristhiano Aguiar. Como a Úrsula Antunes, a Day Celestino, o Daniel Gruber, a Irka Barrios...

P.: Você poderia falar sobre as suas referências literárias e a importância delas para a sua escrita?

R.: Ah, eu leio de tudo, sempre li. Tive o privilégio de ser criança e adolescente numa época em que não havia meta de leitura, redes sociais e outras pressões. Eu lia qualquer coisa que estivesse disponível, e tive a sorte de estudar por seis anos numa escola liberal, que incentivava não apenas a leitura de clássicos, mas também de livros que haviam sido proibidos no passado. Da minha rotina, participavam obras tão variadas quanto *A letra escarlate*, *Carrie* e *A fantástica fábrica de Chocolate*. Mesmo assim, as obras mais pesadas sempre me encantaram, e Anne Rice, Stephen King, Clive Barker e James Ellroy me influenciaram muito. Para exemplificar minha veia eclética, os últimos três livros que li foram *O bebê de Rosemary* (horror), *Tired as Fuck* (autoajuda) e *Cybill Disobedience* (autobiografia).

P.: Nós gostaríamos de agradecer por você ter respondido às nossas perguntas. Você gostaria de compartilhar mais alguma coisa com os leitores?

R: Acho que seria oportuno pedir aos leitores que fizessem um esforço consciente contra seus preconceitos. Crescemos com tantas ideias deturpadas sobre o que é certo e errado que é impossível não manifestarmos essas ideias, mesmo que subconscientemente, quando estamos lendo. Não deveria existir moralismo na literatura. Não deveria existir tabu. Não deveria haver regras tácitas sobre o que uma mulher pode ou não escrever, ou sobre o que é aceitável na literatura gringa, mas não na nacional. Antes de atacar uma mulher pelo que ela escreveu, acho que vale a reflexão: se o autor fosse homem, eu estaria tão revoltado? Eu o perseguiria nas redes sociais? Eu usaria tanto do meu tempo livre para encontrar maneiras de me manifestar contra ele? E todos nós já sabemos a resposta.

REFERÊNCIAS

FRANÇA, Júlio; SASSE, Pedro Puro. Entrevista com Patrícia Melo. *Revista Abusões*. v. 3, Set., 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/26220>. Acesso em: 4 jan. 2023.

GOMES, Carlos Magno. Marcas da violência contra a mulher na literatura. *Revista Diadorim*. Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. v. 13, Jul., 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3981/15576>. Acesso em: 12 set. 2022.

LEMES, Cláudia. Mulheres que sonham com monstros. In: LEMES, Cláudia (Org.). *Mulheres vs. monstros*. São Paulo: Monomito Editorial, 2019.

LEMES, Cláudia. Um invasor. In: LEMES, Cláudia (Org.). *Mulheres vs. monstros*. São Paulo: Monomito Editorial, 2019.

NESTAREZ, Oscar. *Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias*. 2022. 198 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

 ABUSÕES