

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 consequências” (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. Desejosa 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 estratagemma 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 horivelmente 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, consequentemente 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 leva aos livreiros que foram se estabelecendo no Rio de Janeiro após a chegada da

corde e a abertura dos portos e, daí, se espalhando 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 interviu 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 campa. (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 luzidio; 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 esvair-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.

THETERRORIST 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.