



“Do you know what it is to wrestle with a madwoman?”: loucura e vingança em *Lady Audley's Secret*

Paula Pope Ramos

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró, Rio Grande do Norte, Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9148-9240>

E-mail: ppoperamos@gmail.com

RESUMO

Este artigo analisa a representação da loucura e da vingança como formas de resistência à opressão social em *Lady Audley's Secret* (1862), de Mary Elizabeth Braddon. Embora Lady Audley invoque a loucura hereditária como justificativa para seus crimes, sua trajetória revela não uma perda de razão, mas uma recusa consciente em aceitar os limites impostos à mulher vitoriana. Em uma sociedade que naturaliza a inferioridade feminina, a vingança torna-se, para a protagonista, o único meio de restaurar um senso de ordem em um mundo que a desposuira de direitos. Seus atos criminosos (bigamia, falsidade ideológica, assassinato) não derivam de irracionalidade, mas de uma ambição por autonomia e de um desejo de reparar injustiças. Assim, a vingança não é apenas resposta pessoal, mas um gesto simbólico de reestruturação do seu universo ético e emocional, um esforço para impor uma nova lógica onde antes havia caos e impotência. A loucura, nesse contexto, é menos um diagnóstico do que uma estratégia: a única identidade socialmente aceitável para justificar sua revolta. O romance, portanto, tensiona os limites entre sanidade e insubmissão, e expõe as contradições do ideal feminino vitoriano.

PALAVRAS-CHAVE: Loucura; Vingança; Mulher vitoriana; *Lady Audley's Secret*.

“Do you know what it is to wrestle with a madwoman?”: madness and revenge in *Lady Audley's Secret*

ABSTRACT

This article examines the representation of madness and revenge as forms of resistance to social oppression in *Lady Audley's Secret* (1862), by Mary Elizabeth Braddon. Although Lady Audley invokes hereditary madness as a justification for her crimes, her trajectory reveals not a loss of reason, but a conscious refusal to accept the limitations imposed on Victorian women. In a society that naturalises female inferiority, revenge becomes, for the protagonist, the only means of restoring a sense of order in a world that has stripped her of rights. Her criminal acts (bigamy, identity fraud, murder) do not stem from irrationality, but from a desire for autonomy and a need to redress injustices. Thus, revenge is not merely a personal response, but a symbolic gesture aimed at restructuring her ethical and emotional universe, an effort to impose a new logic where previously there was only chaos and powerlessness. In this context, madness is less a diagnosis than a strategy: the only socially acceptable identity through which to justify her revolt. The novel, therefore, challenges the boundaries between sanity and insubordination, exposing the contradictions at the heart of the Victorian ideal of femininity.

KEYWORDS: Madness; Revenge; Victorian woman; *Lady Audley's Secret*.



*Thro' time's long ages I shall wait
To lead the victims to their fate;
With callous heart, to hidden rocks decoy,
And lure, in seraph-strains, unpitying, to destroy.*
(Anne Bannerman)

1. Introdução

Por mais que a vingança seja considerada um ato altamente condenável, ela é, talvez, um dos atos mais recorrentes no cotidiano. Seja na forma de atos pequenos, quase furtivos, como na postagem de uma mensagem invertida em redes sociais, ou também em níveis mais violentos e apoteóticos, como, por exemplo, a amputação do pênis de um abusador ou incursões militares em comunidades periféricas como reação a um ataque fatal sofrido anteriormente. Nesse quadro, a condição humana parece englobar a vingança como parte de sua natureza. Assim, reagir a um ato que consideramos injusto pode ser a única maneira de encontrar justiça, sobretudo quando ele escapa da lei em virtude de sua futilidade ou por resultado da negligência ou conivência estatal. Em um quadro social e político em que há poucas opções de ação para minorias sociais, quando um sujeito se depara com a impossibilidade de justiça pela inação do Estado, restam poucos caminhos que levam à correção do abuso sofrido.

Levando o nosso olhar para o século XIX na Inglaterra, objeto de estudo deste artigo, deparamo-nos com um tabuleiro social ainda mais restrito. As mulheres vitorianas eram ensinadas que o casamento era o seu objetivo de vida, manuais de conduta encorajavam-nas a transformar suas casas em abrigos sagrados que poderiam ser, ao mesmo tempo, uma prisão onde ela era forçadamente confinada pelo marido. As mulheres solteiras gozavam de certa liberdade, que cessava após o casamento. Esposas não podiam assinar contratos, iniciar processos ou preparar seus testamentos. Elas viviam sob a tutela dos maridos, que tinham completo controle sobre as suas vidas financeira e pessoal, seus rendimentos e até mesmo dos seus filhos.

No caso de divórcio, o *Matrimonial Causes Act* de 1857 estabelecia que o marido poderia divorciar-se da esposa por adultério, mas se ela quisesse se divorciar, deveria provar o adultério e outra ofensa como incesto, crueldade, bigamia, estupro ou abandono por mais de dois anos. Isso mudou, em alguns aspectos, no *Matrimonial Causes Act* de 1884, que definiu que uma esposa abandonada pelo marido adúltero poderia pedir o divórcio imediatamente. De todo modo, as despesas de um divórcio eram altas e a mulher burguesa, que geralmente não trabalhava, não teria dinheiro para custeá-lo. Nesse contexto de privação de direitos civis, os caminhos de uma mulher para a justiça são restritos e, na literatura, a resposta a esse tipo de ofensa surgiu de maneiras diferentes, sob forma de resignação e resiliência, ou loucura e vingança — que poderiam ainda vir juntas.



Neste artigo, o foco é o romance de Mary Elizabeth Braddon, *Lady Audley's Secret* (1862), que se encontra justamente nesse ponto focal vitoriano de restrições e reivindicações por direitos das mulheres. Como um romance sensacionalista, que floresce na Inglaterra na década de 60 do século XIX, muitas vezes se caracteriza por ser um recorte de um crime, geralmente episódios reais que foram vertidos em ficção. Como relembra Maria Conceição Monteiro, em artigo “O romance sensacionalista inglês” (2000), essa ficção emerge após a ascensão do jornal popular moderno inglês, caracterizado pelo preço baixo, pela invasão da privacidade e rapidez de sua circulação.

Um exemplo notável é o caso de Jane Crosby, ficcionalizado em *St. Martin's Eve* (1862), de Ellen Wood. Fora das páginas da ficção, Jane mata a filha mais nova em um incêndio porque, de acordo com o *The Times*, ela tinha o hábito de relatar ao pai o que a mãe havia feito durante a semana e, “por esse motivo, a mãe de tempos em tempos manifestava antipatia e ódio arraigado e desumano pela filha mais nova” (1845 *apud* Mangham, 2007, p. 1). No romance, a viúva Charlotte St. John é encarregada dos cuidados do enteado, que morre em decorrência de um incêndio misterioso. O final da narrativa revela a loucura hereditária de Charlotte, herdada do pai, e a suposição de que ela teria trancado o menino no quarto para que morresse queimado e a herança da família ficasse para o seu filho. Ao contrário de Jane Crosby, que é absolvida, Charlotte é presa em um hospital psiquiátrico. Esse tipo de violência, sobretudo quando praticada por mulheres, ganha espaço midiático justamente em uma sociedade conhecida por suas visões consideradas mais conservadoras. Como causa ou consequência disso, a mulher também se torna objeto central de investigação no romance sensacionalista, quando sua vida, ambições, escolhas e eventuais crimes ficam sob escrutínio.

2. Mary Elizabeth Braddon

Mary Elizabeth Braddon (1837-1915) nasceu em Londres, a filha mais nova de Fanny White e Henry Braddon, um advogado com dificuldades financeiras. De acordo com Natalie M. Houston, organizadora da edição da Broadview de *Lady Audley's Secret* (2003, p. 12), seus pais se separaram em 1839, e as crianças ficaram com a mãe. A situação financeira da família era sensível, e Braddon foi educada em casa pela mãe e por uma preceptora. Isso não a impediu de, aos 11 anos de idade, começar a escrever histórias, demonstrando desde cedo a inclinação e o gosto pelo poder da criatividade.

Braddon é conhecida por seus romances sensacionalistas, mas ela foi, antes de tornar-se escritora profissional, atriz. Com o nome artístico “Mary Seyton”, ela atuou por sete anos em cidades pequenas e depois no Surrey Theatre, em Londres, por uma temporada. Uma escolha arriscada para uma jovem moça de classe média, já que as atrizes eram consideradas moralmente suspeitas em virtude das longas horas de trabalho, que se estendiam até tarde da noite, além da visibilidade pública de seus corpos. Na década de 1850, Braddon, ainda como Mary Seyton, publicou alguns poemas em jornais e escreveu uma peça, *The Loves of Arcadia*, com montagem no Strand Theatre em Londres, em 1860. Foi também nesse ano que ela publicou o seu primeiro



romance seriado, *Three Times Dead*. Com o auxílio financeiro de um patrono, John Gilby, Mary Elizabeth Braddon retornou a Londres com a mãe no final da década de 1860, quando começou a publicar ficção em formato mais breve sob o nome M.E. Braddon. Foi também quando conheceu John Maxwell, editor de diversas revistas para a classe trabalhadora e para a classe média. Maxwell republicou o seu primeiro romance com um novo título, *The Trail of the Serpent* (1861), que vendeu mil cópias na primeira semana (Houston, 2003, p. 13).

Quanto à vida pessoal de Braddon, sabe-se que ela mantinha um relacionamento romântico com Maxwell, que tinha cinco filhos e uma esposa, Mary Anne Crowley Maxwell, que estava internada em uma instituição para a saúde mental. Sua vida profissional e a pessoal estavam conectadas, já que Maxwell era editor de diversas revistas em que ela publicava suas histórias, em muitas das quais sua mãe era editora. Mary e a mãe vivam com Maxwell, com quem ela teve seis filhos entre 1862 e 1870 — e dois tornaram-se escritores, Gerald e William.

Essa união, por mais “ilegal” que fosse, era harmoniosa: os filhos do primeiro casamento de Maxwell visitavam o pai em feriados e eventualmente tornaram-se próximos de Mary. Contudo, mesmo que relacionamentos “não convencionais” não fossem incomuns em meios artísticos e de classes média e alta, Braddon e Maxwell eram objetos de fofoca e de censura. Em uma tentativa de evitar esse tipo de crítica, Maxwell publicou nos jornais, em 1864, que o casal havia se casado, o que logo foi publicamente desmentido por seu cunhado, já que a esposa de Maxwell ainda estava viva. O caso de Braddon com um homem casado logo tornou-se fato de conhecimento público, o que alimentou o tipo de crítica moral feita à própria Braddon e aos seus romances, que passaram a ser reconhecidos como pioneiros da tendência de romances sobre bigamia.

Braddon tinha o hábito de escrever mais de um romance ao mesmo tempo, e isso aconteceu também com os seus dois romances mais famosos: *Lady Audley's Secret* e *Aurora Floyd*, ambos de 1862. A sua produção literária é extensa e intensa, tendo publicado, entre 1862 e 1866, sete romances com três volumes, além de outros sete romances anônimos no *Halfpenny Journal*, editado por Maxwell, entre 1861 e 1865. Esse tipo de ficção, chamada de “penny fiction”, contribuía financeiramente para que ela pudesse manter a sua família e investir em seus romances mais “respeitáveis”. Em carta a Sir Edward Bulwer-Lytton, ela reconhece a situação complexa em que se encontrava:

Sei que meus escritos estão repletos de erros, absurdos, contradições e incoerências; mas nunca escrevi uma linha sequer que não tenha sido feita às pressas — às vezes com o tipógrafo esperando do lado de fora da porta. Escrevi com a maior consciência possível, entretanto, mais pensando nos interesses dos meus editores do que com grande preocupação pela minha própria reputação. A maldição da escrita seriada e da composição de última hora deixou sua marca em mim, e tive que escrever muitas coisas ao mesmo tempo (Braddon, 1862 *apud* Wolff, 1974, p. 10).

A angústia de Braddon revela uma preocupação que afligiu escritores vitorianos, e que foi amplamente criticada por autores do século seguinte, como Virginia Woolf. Uma vez que o mercado editorial havia crescido exponencialmente nesse período, era preciso que a produção literária atingisse essa demanda. Os romances seriados, por exemplo, deveriam ter certo número de capítulos que justificasse o investimento emocional e financeiro dos leitores: quanto mais longa



a narrativa, por mais tempo os leitores comprariam as revistas. Até mesmo os romances que não eram seriados deveriam seguir um padrão de três volumes. A livraria itinerante de Charles Edward Mudie, *Mudie's Lending Library*, uma das mais bem-sucedidas do período, orgulhava-se de manter um padrão moral elevado, garantindo a maridos e pais que suas filhas teriam acesso somente aos títulos mais respeitáveis. O que, como consequência, impõe uma pressão em autores quanto aos temas que poderiam abordar, além da necessidade dos “three-deckers”, os três volumes do romance: a membresia das livrarias garantia apenas o empréstimo de um volume, de modo que um romance publicado em três volumes asseguraria, ao menos, mais dois empréstimos para cada membro.

Com o sucesso de seus romances sensacionalistas, Braddon consegue, de certo modo, burlar a restrição de Mudie, mas não foge da demanda tirana das editoras e dos seus leitores. Além dos romances sensacionalistas e de suas *penny stories*, cujo conteúdo, ela diz a Bulwer-Lytton, “faria seus cabelos ficarem em pé, se você visse” (Braddon, 1862 *apud* Wolff, 1974, p. 11), Braddon publicou também ficção de conteúdo mais social. O romance *The Doctor's Wife* (1894) é uma adaptação livre de *Madame Bovary* (Gustave Flaubert, 1856) e inclui também uma representação satírica do romancista de ficção sensacionalista através da personagem Sigismund Smith. Como nota Houston (2003, p. 15), Braddon reconhecia que muita da ficção que ela produzia não seria considerada arte de “alta qualidade”, sobretudo porque ela não tinha o tempo necessário para tentar alcançá-la. Outros de seus romances de problemas sociais são *The Ladies Mile* (1866), *Joshua Haggard's Daughter* (1876) e *Vixen* (1879), mas seu nome ainda é associado ao sucesso massivo de seus romances sensacionalistas.

Braddon começou a escrever *Lady Audley's Secret* no verão de 1861, após a desistência de um autor inicialmente convidado por Maxwell para publicar um romance seriado na nova revista *Robin Goodfellow*. A revista durou apenas três meses, com 18 capítulos publicados, e Braddon abandonou o projeto do romance. No entanto, leitores interessados na história escreveram pedindo sua continuação. Assim, Braddon retomou a publicação mensal do romance na *Sixpenny Magazine*, outra revista de Maxwell, de janeiro a dezembro de 1862. A versão completa foi lançada em outubro pela Tinsley Brothers, tornando-se um sucesso imediato, com oito edições diferentes vendidas até dezembro. Em 1863, a obra já havia sido adaptada três vezes para o teatro e republicada em 22 edições semanais na *London Magazine*.

Lady Audley's Secret acompanha a investigação do desaparecimento de George Talboys conduzida por seu amigo de longa data, Robert Audley. Ao retornar da Austrália, George descobre que sua esposa (a quem abandonara quando já não podia mais sustentá-la) faleceu, o que o mergulha em um longo luto. Após uma visita a Audley Court, residência do tio de Robert, George desaparece misteriosamente. As pistas reunidas por Robert, um advogado preguiçoso e pouco promissor, apontam para Lady Audley, a nova e encantadora esposa de seu tio, que ele suspeita, com base em evidências circunstanciais, ser a esposa supostamente morta de George. À primeira vista, Lady Audley encarna a feminilidade vitoriana tradicional: loira, de olhos azuis, com modos infantis e dedicação ao marido e aos pobres. Mas, ao ser confrontada por Robert, revela que anjo e demônio podem habitar o mesmo corpo. Robert, por fim, a confronta, e ela, sem saída, alega insanidade. Lady Audley justifica seus crimes (bigamia, falsidade ideológica e

assassinato) pelas dificuldades enfrentadas após ser abandonada por George. Para evitar escândalos e vergonha pública, ela é internada em um hospital psiquiátrico na Bélgica, onde morre. George, enfim, reaparece vivo, para o alívio de Robert.

3. A mulher louca na sala de visitas

Considerando as restrições impostas às mulheres vitorianas, o verdadeiro segredo de Lady Audley não parece ser a loucura hereditária que ela reivindica ao final da narrativa, mas a sua lucidez. Após escapar, às vezes por um triz, das investidas acusatórias de Robert, ela se vê encurralada. Resolve, então, buscar a única saída que poderia livrá-la de consequências legais de seus crimes:

“Encontre Sir Michael”, ela gritou, “traga-o aqui, e eu confessarei qualquer coisa — tudo! O que me importa? Deus sabe que eu sofri o suficiente contra você, e você lutou nessa batalha pacientemente. Mas você ganhou, sr. Robert Audley. É um grande triunfo, não é? Uma vitória maravilhosa! Você usou o seu intelecto frio, calculista e frígido para um propósito nobre. Você conquistou — uma LOUCA!” (Braddon, 2012, p. 294).

A loucura que ela reivindica é herdada de sua mãe, mas, para além da conexão materna, essa afirmação opera o *religare* com muitas mulheres dos anos 1800 (reais e fictícias) que, talvez lúcidamente demais, cruzaram a linha tênue entre a sanidade e a insanidade, “louco hoje e são amanhã, louco ontem e são hoje” (Braddon, 2012, p. 176). Ao declarar-se louca, Lady Audley encontra a última rota de fuga da responsabilização por seus crimes.

Apesar de alegar loucura, Lady Audley é profundamente consciente de sua posição no mundo. O romance de Braddon, ainda que a autora não o concebesse dessa forma, oferece uma leitura aguda da condição precária, social e política da mulher vitoriana. Lady Audley sabe que o casamento com Sir Audley representava a possibilidade de, finalmente, levar uma vida tranquila na opulência e no luxo: “sem dependência, sem trabalho pesado, sem humilhações” (Braddon, 2012, p. 16). Uma consciência compartilhada com a sra. Dawson, sua patroa, que a encoraja a se casar com o velho rico quando ela titubeia: “claro que seria uma combinação magnífica. Ele tem uma renda esplêndida e é um homem tão generoso. Sua posição seria elevada e você poderia fazer muitas caridades” (Braddon, 2012, p. 13). Tendo poucas opções de subsistência, casar-se com um homem rico seria a sua sorte e sobrevivência. Algo que ela parecia reconhecer como direito desde a juventude, quando via a sua beleza como instrumento para ascensão:

de uma maneira ou de outra, como mais cedo ou mais tarde cada colegial aprende, entendi que o meu destino inegável na vida dependia do casamento e conclui que se eu fosse de fato mais bonita que as minhas colegas, deveria casar melhor do que qualquer uma delas (Braddon, 2012, p. 298).

Era isso o que ela conseguia com Sir Audley, e o que esperava de George. Enquanto Helen Maldon, a jovem moça com quem ele se casou, ela via no soldado de cavalaria a promessa do resgate do constrangimento da pobreza. Confessando seus crimes a Robert e Sir Audley, ela

diz: “Seu pai era rico, sua irmã vivia com luxo e respeitabilidade e eu, sua esposa e mãe de seu filho, era uma escrava relegada para sempre à mendicância e à obscuridade” (Braddon, 2012, p. 300). Se os seus votos de lealdade e amor incondicional ao marido no casamento foram quebrados, foi ele primeiro quem não fora capaz de cumprir a sua promessa de sustentá-la e ao filho. Depois de ter sido abandonada, Helen foge e se torna Lucy Graham, preceptora na casa dos Dawson, vizinhos de Audley Court. Quando se casa com Sir Audley, além de Lady, ela também se torna bígama.

Como qualquer relação comercial, o casamento também opera nos termos de uma transação, que deve produzir vantagens para as partes envolvidas. E, como acontece com toda relação comercial, espera-se dela reciprocidade. Um elemento essencial que, de acordo com Pietro Marongiu e Graeme Newman, em *Vengeance* (2019, p. 5), refere-se a um “reflexo visceral sobre o qual toda a vida social, moral e econômica se baseia e [que] não se limita apenas a quando coisas ruins acontecem”. Na literatura, esse tipo de reciprocidade pode se tornar vingança. Trata-se daquele sentimento que Sir Francis Bacon, no final do século XVI, aborda em “Da vingança” (*Ensaaios*, 2005 [1597], p. 35): “a vingança é um tipo de justiça selvagem” que, apesar de reprovável, tem o seu tipo mais tolerável contra aqueles “erros que escapam da lei”. Portanto, vingar-se, mesmo que condenável, é ato legítimo quando o ofensor escapa da lei. Assim, praticar esse tipo de justiça selvagem é, às vezes, o único caminho para se obter o troco.

Como Helen Talboys, a protagonista de Braddon não poderia esperar dois anos para iniciar o processo de divórcio e tampouco teria dinheiro suficiente para custeá-lo. Era preciso, portanto, encontrar caminhos para ocupar o espaço que o marido havia deixado vago. Tendo rompido a reciprocidade, entra em cena o sentimento elementar de injustiça: a sensação de que um sujeito foi submetido a um ato tirânico contra o qual não pode se opor diretamente. Reconhecer-se lesado e impotente é fator imprescindível no desenrolar de uma trama vingativa. Afinal, somente se vinga aquele que primeiro experimenta uma ofensa à sua dignidade moral, econômica ou social. No âmbito do casamento, o mesmo esquema de reciprocidade se faz necessário. Como nota Simone de Beauvoir, no segundo volume d’*O Segundo Sexo* (1949 [2016], p. 187, grifo original), “o encargo que a sociedade impõe à mulher é considerado um *serviço* prestado ao esposo: em consequência, ele deve à esposa presentes ou uma herança e compromete-se a sustentá-la”. Na literatura, como às vezes acontece na vida real, as mulheres se revoltam contra esse tipo de abandono e violência. Essa revolta pode ser verbal, simbólica ou física. Lady Audley escolhe todos esses caminhos.

Sobre a vingança, é importante notar o efeito revolucionário que ela pode ter. Considerando a sua preocupação com igualdade, justiça e reciprocidade, ela pode ser virtuosa. Isso retira dela o aspecto puramente negativo, já que, apesar de não ser o meio ideal para agir no mundo, é, às vezes, o único disponível, pois desse modo é possível reordenar o cosmos e garantir o seu funcionamento moral. Nessa mesma esteira, podemos observar outro elemento importante nesse esquema: a ideia de compensação, presente desde a lei de talião que prega “olho por olho” e “dente por dente”. Assim, entendemos a vingança como resposta a um agravo cometido contra um indivíduo ou um terceiro que pode escapar de penalidade legal, de modo que corre o risco de impunidade. Portanto, somente se vinga aquele que tem a coragem e a von-

tade de cobrar, com as próprias mãos, a injúria sofrida e exigir ressarcimento. Do contrário, estanca-se no ressentimento, um eterno estado de lamentação que não permite ou não deseja a superação da ofensa.

Em *Ressentimento* (2020), a psicanalista Maria Rita Kehl aprofunda esse tema. Para Kehl (2020, p. 9), ressentir-se “significa atribuir ao outro a responsabilidade pelo que nos faz sofrer. Um outro a que delegamos, em um momento anterior, o poder de decidir por nós, de modo a poder culpá-lo pelo que venha a fracassar”. Isto é, o ressentido não assume a sua parte da responsabilidade no agravo sofrido e a atribui exclusivamente ao seu ofensor. Desse modo, o ressentimento talvez seja o elemento mais importante que compõe a vingança. Porque não esquece e tampouco perdoa, o ressentido vive o agravo e adiciona à sua constelação afetiva de rancor, raiva, maldade, ciúmes, inveja e malícia (Kehl, 2020, p. 10) o desejo de vingança. Mas é preciso superar o ressentimento caso não se queira viver em função de uma vingança adiada. E porque da vingança “não se pode gozar sem sujar as mãos” (Kehl, 2020, p. 17), o ressentido precisa passar para o papel de vingativo alguém que tem a superioridade de não esquecer o agravo, mas busca a retribuição e, por fim, o ultrapassa.

Deslocando a discussão para a literatura, é interessante observar como algumas personagens femininas reagem quando são confrontadas pela falta de possibilidades em vidas extremamente limitadas. Sem poder assumir o controle de seus destinos, veem-se enjauladas na domesticidade e, portanto, impossibilitadas (ou não desejosas) de esquecer o agravo. Quando não optam pelo esquecimento e pelo perdão, resta-lhes a vingança. É o que fazem as personagens de *Mulheres Empilhadas* (Patrícia Melo, 2019) que, fortalecidas em uma comunidade de mulheres vingadoras quando adentram o plano onírico possibilitado pelo uso de enteógeno, desempilham-se quando desforram nos homens, seus agressores no plano real, na vida cotidiana, a vingança que de outra maneira nunca seria permitida. É no campo da imaginação que a passagem do ressentimento ao gozo da vingança encontra desfecho e uma expiação que não traz o arrependimento, mas a purificação através da ação.

Lady Audley cruza esse caminho constantemente no decorrer da narrativa. Como o romance é desenrolado majoritariamente pela perspectiva de Robert Audley, somente sabemos do desaparecimento de George alguns capítulos depois da cena relatada a seguir, mas uma segunda leitura permite a compreensão da crueldade fria (e aliviada) de Lady Audley quando ela retorna de uma caminhada curta pela propriedade “não vindo da fileira de limão [aonde ela disse que iria], mas da direção exatamente oposta, carregando um livro aberto na mão e cantarolando” (Braddon, 2012, p. 72). Isso acontece depois de ela ter atirado o marido em um poço desativado na propriedade. Uma vez que a ameaça à sua nova vida estava extinta pelas suas próprias mãos, ela poderia retornar ao estado de espírito gracioso que sempre emanava. Em conversa com o segundo marido e o sobrinho, ela sequer parece afetada pelo homicídio que acredita ter cometido há pouco tempo e inclusive debocha de George dizendo que “parece ser quase cruel da parte de sra. Talboys morrer e deixar seu pobre marido tão infeliz” (Braddon, 2012, p. 78).

Como sua violência não é gratuita ou desmotivada, Lady Audley sabe a quem dirigi-la: aos homens que representam algum tipo de risco ao seu estado atual. Phoebe Marks, sua empregada pessoal, por exemplo, apesar de ser sua confidente, conta os segredos de sua senhora ao marido,



Luke, que não hesita em chantageá-la. Quando se dá conta da situação embaraçosa em que se encontra, ela reage da seguinte maneira:

Lady Audley levantou-se de seu assento, olhou o homem firmemente no rosto até que seu olhar determinado afundasse sob o dela. Depois, caminhando diretamente em direção à criada, ela disse em voz alta e penetrante, peculiar a ela em momentos de intensa agitação: “Phoebe Marks, você contou a este *homem!*” (Braddon, 2012, p. 98, grifo original)

Dois pontos em especial são interessantes nessa passagem. O primeiro é notar como a figura de Lady Audley, que é sempre descrita em termos harmoniosos e delicados, quando ameaçada, é capaz de transformar-se em algo assustador o suficiente para silenciar um homem violento como Luke. Essa “infidelidade” a um padrão de feminino imposto ao longo do século XIX revela a facilidade com que personagens femininas transitam entre o Anjo e o Demônio do Lar, fazendo com que os atributos que constituem o primeiro tornem-se armamento para o segundo. Sugerindo, então, que as fronteiras que dividem essas figuras não são tão nítidas, mas, na verdade, facilmente transponíveis. O segundo ponto que chama a atenção é como Lady Audley parece mais ofendida pelo fato de Phoebe ter contado os seus segredos ao marido do que com a chantagem. Algo que parece apontar para a impossibilidade de comunidade entre elas, que foi rompida quando Phoebe infiltrou um homem naquele pequeno círculo de intimidade, o que parece ser uma traição maior do que ter quebrado a reciprocidade que existia entre elas.

No romance, mesmo que a sua vingança seja contra George, são as trocas que Lady Audley tem com Robert que revelam a sua disposição violenta. Em seu papel detetivesco, o jovem investiga o desaparecimento do amigo e logo conclui, a partir de provas circunstanciais, que sua tia parece estar envolvida no crime de alguma maneira. Nesse jogo erótico, ambos trocam acusações, mesmo que veladas por parte de Robert, que temia a vergonha que os atos de Lady Audley trariam para a família caso fossem revelados publicamente. Sua tia, por outro lado, cada vez mais encurralada e em desespero, o diagnostica com monomania¹ e recomenda o uso de cânfora, lavanda vermelha ou sal volátil como tratamento, remédios receitados para mulheres que sofriam dos nervos, de modo que acaba também por feminilizá-lo ao fragilizá-lo, na tentativa de deslegitimar seus argumentos. A inteligência de Lady Audley leva-a a recorrer ao marido, quem usa como escudo e espada, ao dizer que o sobrinho parecia intoxicado com uma obsessão por ela e roga para que ele fosse convidado a retirar-se de sua casa. De maneira muito interessante, isso revela a consciência, por parte da protagonista, da imaterialidade de seu poder naquele mundo de homens, a não ser quando é perpetrado através da violência, que é quando ela se inscreve nesse mesmo mundo ao causar efeitos permanentes na narrativa.

A prova dessa agressividade, que antes era apenas circunstancial, é trazida à tona quando Robert declara sua intenção de fazer uma busca pelo corpo de George em Audley Court, o que a deixaria em apuros:

¹ Termo introduzido pelo psiquiatra francês Étienne Esquirol que trata de uma fixação singular por um objeto, considerado um tipo de insanidade parcial.

Seus braços lentamente caíram e ela ficou encarando Robert Audley, o rosto branco brilhando através da escuridão, os olhos azuis cintilando e dilatados. “Você nunca viverá para fazer isso”, ela disse. “*Eu o matarei primeiro*. Por que você me atormentou tanto? Por que você não me deixou em paz? Que mal eu já fiz a você para que se tornasse o meu perseguidor, seguisse meus passos, observasse minha aparência e me espionasse? Você quer me enlouquecer? Você sabe o que é lutar com uma mulher louca? Não”, gritou minha senhora com uma risada, “você não sabe, ou você nunca —” (Braddon, 2012, p. 235, grifo original).

A partir da passagem acima, é possível ver como a personagem de Braddon se deixa tomar pela violência quando é intimidada. A ameaça de Robert significava o retorno à instabilidade e à insuficiência de sua antiga vida miserável, daí estar disposta a tentar todos os meios para garantir a sua situação atual. À medida que se vê mais encurralada por Robert que, para ela, não tinha motivo suficiente para persegui-la a não ser uma conexão *queer*² com o amigo, responde com mais violência. Declara ao sobrinho que “se a luta entre nós é um duelo até a morte, você não me verá abaixando a minha arma” (Braddon, 2012, p. 270). Aqui, Lady Audley deixa transparecer a sua violência potencializada por um sentimento de injustiça: por que Robert a perseguia a ponto de enlouquecê-la se ela nunca havia investido contra ele?

Lady Audley entende que não poderia fugir e desaparecer como George porque ela não tinha dinheiro, uma vez que a chantagem de Luke e de Phoebe a forçou a vender a maioria de suas joias, e porque tampouco teria para onde ir. Voltar para a antiga vida de miséria e de pobreza seria apenas desgastar-se “naquela longa luta e morrer, como minha mãe morreu, talvez” (Braddon, 2012, p. 269). Ao rejeitar um futuro que se parecia demais com o seu passado, ela decide agir da única maneira que lhe resta para preservar a sua integridade: através da violência. Quando decide incendiar a hospedagem em que o sobrinho está, pensa consigo mesma: “Atrevo-me a desafiá-lo? [...] Ele parará agora que já foi tão longe? Ele parará por medo de mim? [...] Alguma coisa o impedirá exceto a morte?” (Braddon, 2012, p. 253). Ela pronuncia a última palavra, o narrador diz, em um “sussurro horrível” e com a “cabeça inclinada para frente, com os olhos dilatados e os lábios entreabertos” (Braddon, 2012, p. 254), o que se lê quase como um orgasmo estimulado pelo prazer causado pela ideia de livrar-se de seu inimigo.

Lady Audley incendeia o quarto que Robert alugava na hospedagem gerenciada por Luke e Phoebe, comprada com o dinheiro da chantagem. Robert escapa da tentativa de homicídio, a mesma sorte que Luke não tem: ele morre logo em seguida. Tendo já se afastado da cena do crime com Phoebe e retornando a Audley Court, elas olham de longe o incêndio tomar conta de Castle Inn. Enquanto Phoebe se desespera com aquela visão, Lady Audley apenas a observa enquanto treme “de frio, talvez, porque o vento arrancou a capa pesada de seus ombros e deixou a sua figura esbelta exposta à explosão” (Braddon, 2012, p. 277). Cena que Andrew Mangham, em *Violent Women and Sensation Fiction* (2007, p. 89), lê como um estado de nudez que pode ser confundido com o fim de um encontro sexual em vez de uma cena

² A pesquisadora Savannah Elaine Baggett, em *Monomania and same-sex desires in Lady Audley's Secret* (2023), investiga a maneira como Braddon representa o desejo homoerótico de Robert por George não por um viés patológico, mas, sim, positivo em sua jornada de exploração e de autodescobrimento. Disponível em: <https://ufdc.ufl.edu/AA00092726/00001> Acesso em: 29 jun. 2025.



em que ela infligiu uma violência assassina. O pesquisador faz essa leitura porque, algumas páginas antes, a personagem é descrita como uma sereia furiosa, uma figura mítica que, no imaginário vitoriano, significava a combinação de destruição e sexualidade. Phoebe logo faz a conexão entre a visita de Lady Audley e o incêndio e, em angústia, pergunta se ela cometeu aquele crime. A senhora se recusa a respondê-la, mas diz: “O seu marido é uma barganha tão preciosa para você estar rastejando, lamentando e gemendo por ele? O que Robert Audley significa para você para se comportar como uma maníaca só porque acha que ele está em perigo?” (Braddon, 2012, p. 278). É interessante observar como essas indagações ratificam a argumentação feita anteriormente sobre o casamento como um negócio feito entre duas partes, no qual a mulher fica em desvantagem.

É após esse episódio que Robert, vítima da tentativa de homicídio, entende não poder mais adiar o derradeiro final de sua investigação. Ao acusar Lady Audley, como vimos anteriormente, ela reivindica a loucura compartilhada com a mãe: “ele não sabia da mácula oculta que eu havia absorvido com o leite materno” (Braddon, 2012, p. 335). No entanto, essa instabilidade mental é contestada pelo Dr. Mosgrave, médico convidado por Robert Audley para atestar a loucura de Lady Audley e, com sorte, resolver esse grande impasse sem “manchar” o nome da família. Depois de avaliar o quadro da paciente, o médico diz que não acredita na sua loucura:

Porque não há evidência de loucura em nada do que ela fez. Ela fugiu de casa porque o seu lar não era agradável e o deixou na esperança de encontrar um melhor. Não há loucura nisso. Ela cometeu o crime de bigamia porque com esse crime obteve fortuna e posição. Não há loucura aí. Quando ela se viu em uma posição desesperadora, ela não ficou desesperada. Empregou os meios mais inteligentes e realizou uma conspiração que exigia frieza e deliberação em sua execução. Não há loucura nisso (Braddon, 2012, p. 321).

Nos atos de Lady Audley, Dr. Mosgrave encontra, na verdade, planejamento deliberado em vez da imprevisibilidade da insanidade. Desse modo, ele resgata a sua vingança do esmagamento pela patologização da loucura e impede que, assim como acontece com algumas leituras de Bertha Mason em *Jane Eyre* (Charlotte Brontë, 1848), ela seja limitada pelo diagnóstico de um distúrbio mental. Seu comentário final é de que ela não é louca, mas “tem a astúcia da loucura com a prudência da inteligência. Vou dizer-lhe o que ela é, sr. Audley. Ela é perigosa!” (Braddon, 2012, p. 323).

Sobrevivendo a uma vida extremamente limitada, Lady Audley se vê forçada a traçar os caminhos mais suspeitos e condenáveis que uma mulher vitoriana poderia encontrar. A loucura, portanto, algo que, para Elaine Showalter, em *The Female Malady* (1985, p. 5), é a “comunicação desesperada dos impotentes”, serve como rota de escape. Ao contrário de personagens femininas como Edna Pontellier em *The Awakening* (Kate Chopin, 1899), que prefere morrer a enfrentar a crueldade do mundo dos homens, Lady Audley se aproxima da narradora do conto “The Yellow Wall-Paper” (Charlotte Perkins Gilman, 1892), que encontra na insanidade a liberdade. No entanto, a sua insanidade, como vimos, é fingida. Isso revela, no imaginário vitoriano, o perigo absoluto contido no corpo da mulher, a figura angelical que sustenta o pilar da família burguesa.

Se Bertha Mason, corpo estrangeiro e tornado exótico, é isolada involuntariamente no sótão de Thornfield Hall, Lady Audley ocupa a sala de estar da casa vitoriana, frequenta a igreja e os círculos sociais da elite inglesa.

4. Considerações finais

Ao contrário do que Braddon parecia pensar, *Lady Audley's Secret*, seu romance mais famoso, mesmo que seja um sensacionalista, não se ausenta da arena do debate político. Nele há um argumento importante, mesmo que disfarçado pelo desejo e pelo crime, sobre a condição precária da vida da mulher vitoriana: a impossibilidade do divórcio, a sua desvantagem no casamento, a falta de oportunidades e a sua vulnerabilidade. Nessa esteira, Lady Audley somente consegue avançar através da ação, às vezes premeditada e violenta.

O motivo por trás do abandono de George é o reconhecimento de sua incapacidade de sustentar a família, então ele resolve ir para a Austrália sem avisá-la. É somente então que Helen Talboys se engaja na sua vida de crimes, sendo o primeiro deles a falsidade ideológica. Apesar da raiva e do ressentimento, ela segue em frente. Ao saber do retorno de George, ela toma precauções para que ele não a encontrasse: havia encontrado uma jovem moribunda parecida com ela para que pudesse enterrá-la em seu lugar. A necessidade de matar George se faz necessária quando ele, por acaso, entra em seu novo círculo familiar. É quando ela, ao atirá-lo em um poço da propriedade, é capaz de ultrapassar o ressentimento, e volta desse episódio cantarolando.

Os eventos que conduzem Lady Audley ao crime e à violência revelam, acima de tudo, sua recusa em se conformar a uma existência limitada, fruto de uma ambição que busca, sobretudo, sua própria soberania. É apenas ao retaliar seus ofensores que ela consegue, com prazer, elevar-se acima deles e romper com a impotência imposta. Quando se estabelece uma hierarquia na qual a realização de uma vida vale mais do que a de outra, a vingança surge como única forma possível de reparação. É por meio da violência da vingança que Lady Audley corrige os crimes cometidos contra ela. Assim, é somente pela ação que alcança algum grau de emancipação. Se Lady Audley é louca, é porque escolheu ser.

CONFLITO DE INTERESSES

Não há conflito de interesses.

REFERÊNCIAS

- BACON, Francis. Da vingança. In: BACON, Francis. **Ensaaios**. São Paulo: Edipro, 2015 [1597], p. 35-36.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. vol. 2. Tradução por Sérgio Millet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016 [1949].
- BRADDON, Mary Elizabeth. **Lady Audley's Secret**. Nova York: OUP, 2012 [1862].



BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. Tradução por Fernanda Abreu. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2021 [1847].

CHOPIN, Kate. The Awakening. In: SEYERSTED, Per. (org.). **The complete works of Kate Chopin**. Louisiana: Louisiana State UP, 2006 [1899]. p. 881-1000.

GILMAN, Charlotte Perkins. The Yellow Wallpaper. In: KNIGHT, Denise D. (org.). **The Yellow Wall-Paper, Herland, and selected Writings**. Nova York: Penguin Books, 2009 [1892]. p. 166-182.

HOUSTON, Natalie M. Introduction. In: BRADDON, Mary Elizabeth. **Lady Audley's Secret**. Nova York: Broadview, 2003 [1862], p. 9-29.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. 3 ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

MANGHAM, Andrew. **Violent Women and Sensation Fiction**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2007.

MARONGIU, Pietro; NEWMAN, Graeme. **Vengeance**. Nova York: Harrow & Haston, 2019.

MELO, Patrícia. **Mulheres Empilhadas**. São Paulo: Leya, 2019.

MONTEIRO, Maria Conceição. O romance sensacionalista inglês. **Matraga**. v.13, n. 19, 2000. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga13/matraga13conceicao.pdf> Acesso em: 29 jun. 2025.

SHOWALTER, Elaine. Introduction: The Female Malady. In: SHOWALTER, Elaine. **The Female Malady**. Nova York: Penguin Books, 1985, p. 1-22.

WOOD, Ellen. **St Martin's Eve**. Londres: Forgotten Books, 2018 [1866].

WOLFE, Robert Lee. Devoted disciple: the letters of Mary Elizabeth Braddon to Sir Edward Bulwer-Lytton, 1862-1873. **Harvard Library Bulletin**, v. 1, n. XXII, p. 5-35, jan. 1974.