



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Marcelle Ferreira de Siqueira

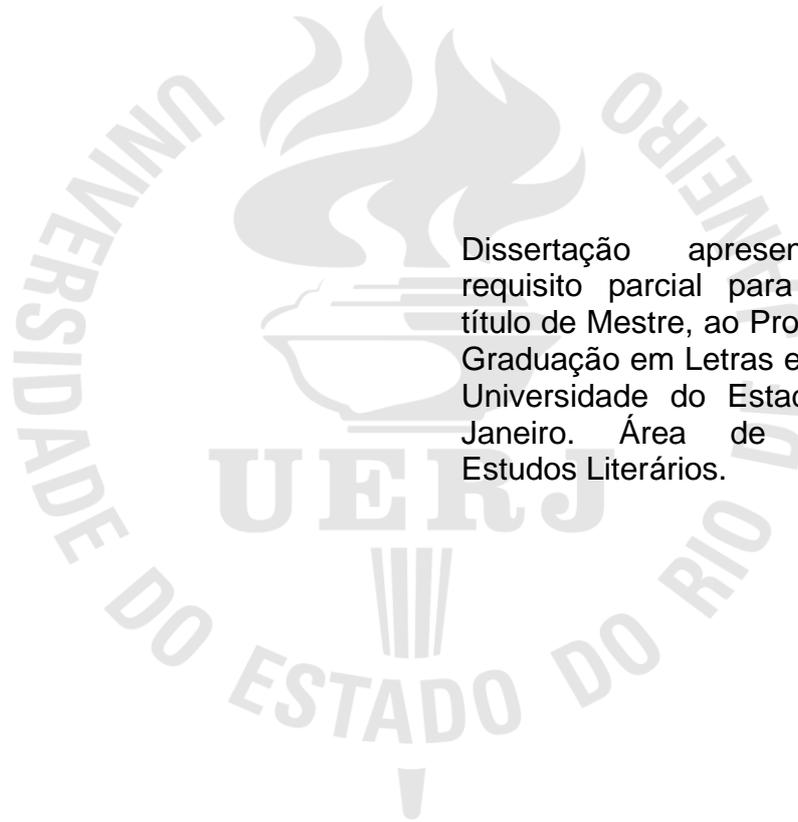
**"Venha ver o pôr do sol":  
o Gótico em contos de Lygia Fagundes Telles**

São Gonçalo

2021

Marcelle Ferreira de Siqueira

**"Venha ver o pôr do sol": o Gótico em contos de Lygia Fagundes Telles**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Mendes

São Gonçalo

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

S618	<p>Siqueira, Marcelle Ferreira de. “Venha ver o pôr-do-sol” : o Gótico em contos de Lygia Fagundes Telles / Marcelle Ferreira de Siqueira. – 2021. 98f.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Leonardo Mendes. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.</p> <p>1. Telles, Lygia Facundes, 1923- - Teses. 2. Ficção gótica (Gênero literário) – Teses. 3. Contos brasileiros – Teses. I. Mendes, Leonardo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título.</p>
CRB7 – 6150	CDU 869.0(81)

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

---

Assinatura

---

Data

Marcelle Ferreira de Siqueira

**"Venha ver o pôr do sol": o Gótico em contos de Lygia Fagundes Telles.**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 27 de maio de 2021.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Leonardo Mendes (Orientador)  
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Eloísa Porto C. Allevato Braem  
Faculdade de Formação de Professores - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro  
Universidade Federal de Goiás

São Gonçalo

2021

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a Fernando Monteiro de Barros Jr. (*In memoriam*) que nos deixou pouco antes da finalização deste aos amigos, familiares e professores que confiaram em sua realização e aos que possibilitaram este resultado.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus pelas oportunidades recebidas.

Aos meus familiares e amigos pelo apoio, motivação e suporte.

Aos companheiros de pesquisa, por tornarem esta jornada mais leve.

Aos professores da especialização, por cada ensinamento compartilhado.

Em especial, aos meus orientadores Fernando Monteiro de Barros Jr. (*In Memoriam*), pela inspiração, amizade e parceria de sempre, e Leonardo Mendes, pela empatia, disponibilidade e valiosa contribuição.

Não desejo que as mulheres tenham poder sobre os homens, mas sim sobre si mesmas.

*Mary Wollstonecraft*

## RESUMO

SIQUEIRA, M. F. "*Venha ver o pôr do sol*": o Gótico em contos de Lygia Fagundes Telles. 2021. 98f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2021.

Esta dissertação se propõe analisar os elementos góticos em contos da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles: "A caçada", "Jardim selvagem", "Lua crescente em Amsterdã", "Noturno amarelo", "Os objetos" e "Venha ver o pôr do sol". A base do estudo será o romance *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, considerada o marco inaugural do estilo Gótico, assim como a vertente feminina do Gótico, nos romances das escritoras Ann Radcliffe, Clara Reeve, Emily Brontë e Mary Shelley. No âmbito do gênero conto, nos apoiaremos no escritor norte-americano Edgar Allan Poe, um dos maiores representantes do conto e do Gótico literário, e, na perspectiva da modernidade nos basearemos em ideias de Charles Baudelaire. Através da comparação entre as obras, verificar-se-ão os "goticismos" presentes nos contos e, dessa maneira, evidenciar-se-ão os traços do Gótico literário na literatura brasileira, ressaltando seu caráter abrangente através da presença do insólito ficcional na obra de Telles. Iniciaremos com uma exposição de características do gênero Gótico na literatura. Em seguida, analisaremos as diferenças entre as narrativas góticas de autoria masculina e feminina, assim como a produção do Gótico escrito por mulheres na Inglaterra e no Brasil. Depois, faremos um breve resumo dos contos, comparando-os e destacando excertos que contribuem para a visualização dos elementos góticos, cumprindo o objetivo de elucidar diálogos entre a produção literária do gótico inglês e a literatura brasileira contemporânea através dos contos escolhidos. Há também contos com elementos do Fantástico, conforme definido por Tvezan Todorov, que representam a figura feminina, com opressão, violência e crime contra a mulher. Nessa perspectiva abordaremos ainda estigmas culturais relacionados à literatura latino-americana, expostos por Silviano Santiago e a crítica ao patriarcalismo presente em alegorias do Gótico literário. Além disso, analisaremos também textos da literatura portuguesa capazes de propiciar reflexão acerca das questões da modernidade e do consumismo em cotejo com os contos de Telles.

Palavras-chaves: Lygia Fagundes Telles. Gótico. Gótico feminino. Conto brasileiro.

## ABSTRACT

SIQUEIRA, M. F. "*Come see sunset*": Gothic in short stories by Lygia Fagundes Telles. 2021. 98f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2021.

This research has as initial proposal the analysis of elements of the Gothic genre in the tales "A caçada", "Jardim Selvagem", "Lua crescente em Amsterdã", "Noturno amarelo", "Os objetos" and "Venha ver o pôr do sol" by the contemporary Brazilian writer Lygia Fagundes Telles. The basis of the study will be built from a perspective of Gothic literature, that is, based on Horace Walpole's *The Castle of Otranto* (1764), considered the inaugural landmark of the Gothic style, and the analysis of the feminine aspect of Gothic, through novels by Ann Radcliffe, Clara Reeve, Emily Brontë and Mary Shelley. In the context of the textual genre short story, it will be based on the influences of the American writer Edgar Allan Poe, one of the greatest representatives of the modern short story literary Gothic, and, in the perspective of modernity, we will base ourselves on Charles Baudelaire ideas. Through the comparison between the texts, the "goticisms" present in the tales will be verified and, in this way, the traces of literary Gothic in Brazilian literature will be evidenced, highlighting its comprehensive way in the fictional unusual in Telles. We will start with an exhibition of Gothic characteristics in literature, then we will analyze the differences between the Gothic narratives of male and female authorship and the Gothic production by women in England and Brazil. Then, we will make a brief summary of the tales, comparing them and highlighting excerpts that contribute to the visualization of the Gothic elements, fulfilling the objective of elucidating dialogues between the literary production of English Gothic and Brazilian contemporary literature by through the chosen tales. There are also tales with Fantastic elements, as defined by Tvezan Todorov, which express different representations of a female figure, with oppression, violence and even crime against a woman. In this perspective, we will also explore cultural stigmas related to Latin American literature, exposed by Silviano Santiago and the critique to patriarchalism in Gothic allegories. In addition, we will also analyze texts from Portuguese literature capable of providing reflection on the issues of modernity and consumerism in comparison to Telles' tales.

Keywords: Gothic. Female gothic. Brazilian gothic tale.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
1	<b>A ESCRITA FEMININA E O ESTIGMA CULTURAL</b> .....	15
1.1	<i>Little Women</i> : a emancipação feminina através da escrita na ficção.....	20
1.2	Mulher no espelho: A busca pela identidade.....	22
2	<b>O GÓTICO E A ESCRITA FEMININA</b> .....	27
2.1	O Gótico feminino.....	27
2.2	O Gótico feminino no Brasil.....	37
3	<b>EDGAR ALLAN POE: CONTO GÓTICO E MODERNIDADE</b> .....	44
3.1	“O barril de Amontillado”: um conto gótico anglo-saxão.....	47
3.2	“Venha ver o pôr do sol”: um conto gótico brasileiro.....	48
3.3	Comparação dos contos: “O barril de Amontillado” e “Venha ver o pôr do sol”.....	52
3.4	Baudelaire e as fantasmagorias da cidade moderna.....	56
4	<b>ANÁLISE DE CONTOS GÓTICOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES</b>	62
4.1	A caçada: a presença do insólito.....	63
4.2	Noturno amarelo: o fantástico e a <i>femme fatale</i> .....	67
4.3	Lua crescente em Amsterdã: o fantástico.....	72
4.4	Jardim selvagem: a <i>femme fatale</i> e o crime.....	73
4.5	Venha ver o pôr do sol: o patriarcalismo e o crime.....	77
4.6	Os objetos: o Gótico e a modernidade.....	82
4.7	Outros contos insólitos de Telles.....	88
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	91
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	94

## INTRODUÇÃO

O encantamento pela literatura de Lygia Fagundes Telles surgiu em 2015, quando participei do Programa de Iniciação à Docência (PIBID), na Faculdade de Formação de Professores (FFP) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde tive a oportunidade de acompanhar e auxiliar nas aulas de Literatura e na elaboração de trabalhos lúdicos numa escola pública de São Gonçalo (RJ). O final dos períodos resultava nos chamados “eventos de culminância”, quando avaliávamos e comemorávamos o trabalho realizado. Num desses encontros, ganhei o livro *Meus contos preferidos* (2004), coletânea selecionada pela própria autora, Lygia Fagundes Telles, que desde então me acompanha.

Um dos contos do livro, “Venha ver o pôr do sol” (1988), é a principal narrativa desse estudo e primeiro motivador desta pesquisa, pois desde que o descobri, numa aula no estágio do PIBID, carregou-o na vida acadêmica e profissional, utilizando-o nas aulas que leciono, sempre que há oportunidade. O conto foi previamente estudado na minha monografia de Especialização (Pós-graduação *lato sensu*) em Estudos Literários, concluída em 2018, na FFP, sob a orientação do prof. Fernando Monteiro de Barros Júnior, intitulada *Marcas do Gótico em um conto de Lygia Fagundes Telles*. Por sua importância na minha trajetória acadêmica, “Venha ver o pôr do sol” foi escolhido como título desta dissertação.

Lygia Fagundes Telles nasceu em São Paulo no dia 19 de abril de 1923. Desde muito jovem começou a escrever, tornando-se com o tempo dona de uma vasta e respeitada produção literária. Publicou em 1938 o seu primeiro de um total de 20 livros de contos, intitulado *Porão e Sobrado*. O primeiro de seus quatro romances apareceu em 1954, com o título de *Ciranda de Pedra*, além de ter adaptado o romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, para o cinema, roteiro publicado em 1993, sob o título de *Capitu*.

Romancista e contista, a premiada escritora paulista formou-se em Direito e em Educação Física, casou-se duas vezes e trabalhou durante trinta anos na esfera pública em concomitância com o trabalho de escritora, com o qual se consagrou. Telles conquistou seu lugar na Academia Paulista de Letras em 1982 e na Academia Brasileira de Letras em 1985. Recebeu nos anos de 1966, 1974 e 2001 o renomado Prêmio Jabuti e em 2005 o Prêmio Camões. Em 2006, Telles foi a primeira mulher

brasileira a ser indicada ao Prêmio Nobel de Literatura, após 30 anos da última indicação brasileira.

Em novembro de 2018, a editora Companhia das Letras lançou uma coletânea intitulada *Os contos*, com uma reunião inédita de histórias esparsas recolhidas dos principais livros de Lygia Fagundes Telles. Atualmente com 98 anos de idade, a escritora continua mantendo contato com o mundo literário. Seus “goticismos<sup>1</sup>” são marcas reconhecidas de sua prosa ficcional.

O Gótico sempre me fascinou. Na adolescência, me atraía como estilo musical, mas foi somente nas aulas do prof. Fernando, no curso de Especialização em Estudos literários, que pude conhecer melhor o Gótico literário e dar início a essa pesquisa. Ao cursar a matéria que ele lecionou sobre o Gótico e a Modernidade, e depois de estudar alguns textos representativos do estilo, em especial os contos de Edgar Allan Poe, foi possível notar vestígios do Gótico nos contos de Telles.

Ao longo desta jornada, os objetivos da pesquisa foram transformados e ampliados. A investigação do Gótico em Telles abrange a análise de seis contos principais, entre outros textos da escritora. Para levar a cabo as análises, os contos serão comparados com textos de diversos escritores e escritoras das tradições de língua portuguesa e inglesa, do século XVIII aos dias atuais, destacando as diferenças entre o Gótico feminino e o Gótico masculino, além de esclarecer outros fatores capazes de repercutir na opinião da crítica, como as circunstâncias sociais do local de produção e circulação das narrativas.

Os aspectos da modernidade e suas influências no Gótico serão analisados nesta pesquisa não só a partir da literatura inglesa, mas também foram selecionados textos da literatura portuguesa, conto e crônica dos autores Augusto Abelaira e Lobo Antunes, respectivamente, capazes de proporcionar uma reflexão sobre questões que refletem uma vertente da modernidade e do consumo, a partir da crítica de Charles Baudelaire, Giorgio Agamben e Zygmunt Bauman.

Desde o século XVIII, com o surgimento do estilo Gótico, a partir da publicação do romance seminal *O castelo de Otranto* (1764), do aristocrata inglês Horace Walpole (1717-1797), suas características vem se consolidando e ramificando, permanecendo presentes na arte e na literatura contemporâneas, inclusive nas ficções produzidas na América Latina, como comprova esta dissertação.

---

<sup>1</sup> Elementos do Gótico.

O termo Gótico surgiu em referência aos povos Godos, no mundo romano antigo, numa alusão ao bárbaro, ao diferente e ao excêntrico. Trazendo já em sua etimologia um teor pejorativo, o estilo sofreu preconceito por ser considerado muito ousado para sua época e suas ideias se afastarem dos valores dominantes na literatura do século XVIII, mais racional e austera. Com isso, o Gótico literário foi depreciado e rejeitado pela tradição crítica, tendo sua importância diminuída durante muitas décadas.

Definir o Gótico literário é uma tarefa complexa, devido ao risco de limitar a ampla significação que o estilo abrange, assim como sua vastidão de características e manifestações ao longo dos séculos. Substancialmente, o Gótico expõe “o mundo da antirracionalidade, das paixões humanas e da abjeção através de estratégias narrativas peculiares, como o terror, o horror, o excesso e o sublime, entre outras” (MELLO, 2011).

Destacamos os elementos que comumente fazem parte dos textos, como o medo, o horror e o terror. Além desses, há três elementos-chave que definem o Gótico literário, conforme propõe Júlio França (2015): o *locus horribilis* (“locais maus”, “paisagem do medo”), a figura do monstro ou vilão, e a presença fantasmagórica do passado que assombra o presente.

França sugere que o Gótico deve ser pensado não como um “estilo de época”, mas como “uma tendência do espírito moderno, que afetou profundamente os modos de pensar, sentir e expressar a arte na modernidade (FRANÇA, 2015, p. 2). Assim, a presença gótica é verificável em diversas escritas literárias, como nos contos da brasileira Lygia Fagundes Telles.

Os contos provocam uma reflexão sobre a natureza das emoções humanas e usam o exagero gótico para expressar o medo, o terror, o horror e o sofrimento. Para Luciana Moura Colucci de Camargo e Nivaldo Favaro Neto:

Ao termo “gótico”, é natural a imediata associação com o medo que, segundo Lovecraft (2008, p. 19) é a emoção mais antiga e mais poderosa que a humanidade carrega consigo, principalmente quando se trata do desconhecido. E é nessa sensação humana de estranhamento e hesitação perante o desconhecido, que a literatura gótica irá solidificar sua proposta, suscitar no leitor medos e êxtases, resultantes de um apelo ao macabro e improvável (2013, p. 2).

A autora dos objetos de análise desse estudo é uma mulher latino-americana que faz parte da minoria de escritoras brasileiras consagradas profissionalmente

durante um período da história no qual o ofício ainda era dominado por homens no Brasil. Contudo, Telles foi aclamada pela crítica nacional e internacional. Parte do sucesso de sua obra se deve ao mérito de seus contos, como observou a escritora Clarice Lispector, para quem Telles era uma das maiores contistas do país, “inclusive entre os homens” (GOUVEIA, 2016).

Ainda hoje se discute sobre o papel da mulher na sociedade. A cada dia ela se torna mais independente, destaca-se em funções antes restritas ao sexo masculino e sustenta a família sem contar com auxílio de um homem. Entretanto, ainda há muito a avançar. Em cargos de liderança, por exemplo, que transmitem prestígio e credibilidade, a presença masculina ainda é superior. Mulheres ainda recebem remuneração menor no desempenho da mesma função que os homens.

O movimento feminista, que busca a emancipação da mulher, por exemplo, beneficiou significativamente as mulheres no âmbito mundial. No entanto, sabe-se que ainda existem culturas predominantemente machistas onde as mulheres são consideradas como seres humanos de segunda classe destinados somente à procriação (LEITE, 2004, p. 149).

Assim, tanto a autoria feminina dos contos quanto o Gótico como um estilo favorável à exploração de temas femininos na ficção norteiam esse trabalho. De acordo com Lorena Santos (2010, p.7), “o Gótico adotou como tema aquilo que era negado pelo Iluminismo: o espaço feminino, a sexualidade, o terror, o sobrenatural, a repressão e a transgressão”. Incompreendido e marginalizado, o Gótico tornou-se o estilo ideal para contar histórias de perseguição e opressão femininas, assim como expressar temores e receios das mulheres frente ao patriarcado.

Em 1976, a crítica norte-americana Ellen Moers criou o conceito de “Gótico feminino”, que trata das características de textos ficcionais góticos escritos por mulheres. No Gótico feminino o foco das narrativas está nas experiências das personagens femininas, que comumente narram horrores tipicamente vivenciados por mulheres (MOERS, 1977, p. 81). Nas palavras de Ana Paula Santos (2017, p. 6), “essa vertente do Gótico se especializou em retratar o sofrimento de personagens femininas perseguidas e abusadas por vilões malignos, e, por meio deles, explorar o potencial do horror como efeito estético de recepção”.

No Brasil, podemos observar a influência direta do Gótico em alguns contos de Lygia Fagundes Telles. Para alcançar o objetivo do presente estudo, consideramos a ampla significação do Gótico e de suas vertentes, que podem ser encontradas em

contos latino-americanos, mais especificamente em “A caçada”, “Noturno amarelo”, “Lua crescente em Amsterdã”, “Jardim selvagem”, “Venha ver o pôr do sol” e “Os objetos”, de Telles.

No primeiro capítulo explicamos o surgimento do estilo Gótico e a ramificação do Gótico feminino, bem com as características atribuídas a ele por Ellen Moers e David Punter. Para constatar o caráter transgressor do Gótico, relembramos as circunstâncias históricas que influenciaram na emancipação feminina e faremos a análise dos primeiros romances góticos escritos por mulheres. Analisamos também narrativas góticas escritas no Brasil, e dois romances de nacionalidades distintas, mas de igual contribuição para a liberdade intelectual e profissional da mulher.

No segundo capítulo apontamos para a dupla dificuldade de obtenção de reconhecimento e valorização da escrita produzida por mulheres, principalmente as latino-americanas, como no caso de Telles, devido aos preconceitos enraizados contra o gênero feminino e a baixa credibilidade direcionada a espaços geográficos intelectualmente subestimados, como a América Latina. Analisamos ainda dois romances de autoria e temáticas femininas, em busca da libertação profissional e pessoal das personagens, sendo um deles produzido em solo norte-americano e o outro brasileiro.

No terceiro capítulo destrinchamos os aspectos do gênero textual conto de acordo com a perspectiva de Edgar Allan Poe, com uma breve descrição biográfica do escritor e apresentação sobre a sua notável contribuição para o conto Gótico. Observamos muitas semelhanças entre contos de Poe e Telles, e exemplificamos, analisando-os e comparando-os. Ao final, estabelecemos conexões entre Poe e Baudelaire e trouxemos reflexões sobre as contribuições de Baudelaire na definição das fantasmagorias da cidade moderna e do Gótico contemporâneo.

Finalmente, no quarto e último capítulo resenhamos diversos contos de Telles dotados de elementos insólitos característicos do Gótico literário, comentamos e explicamos cada um deles, cumprindo assim o objetivo da dissertação de comprovar marcas do Gótico nos contos de Telles.

Nas considerações finais elencamos e resumimos as principais conclusões da pesquisa sobre o Gótico literário e sua vertente feminina, a relevância de Poe para o conto moderno e para o Gótico urbano, e a influência do Gótico literário nos contos de Lygia Fagundes Telles.

O encerramento da presente dissertação, diante da triste e repentina circunstância da perda do meu querido orientador Fernando Monteiro de Barros Jr. na reta final da conclusão do curso, foi possível devido ao apoio do também querido orientador Leonardo Mendes, que o substituiu. Deixo registrada minha eterna gratidão aos envolvidos.

## 1 A ESCRITA FEMININA E O ESTIGMA CULTURAL

A emancipação literária feminina é um fato, embora o domínio quantitativo de produção e protagonismo masculino em território brasileiro ainda seja esmagador. Em estudo publicado recentemente sobre mulheres que escrevem ficção científica, Bruno Anselmi Mantagrano e Enéias Tavares apontam para a escassez de visibilidade feminina na literatura:

Um dos principais problemas de nossa tradição literária é a ausência de autoras, narradoras e protagonistas femininas. Não por não terem existido, ou não terem sido retratadas, mas devido a um constante apagamento da crítica e do mercado [...] o mundo literário, e ainda mais aquele associado ao insólito, tem sido praticamente dominado pela voz autoral masculina, salvo por louváveis exceções (2018, p. 103).

Nomes como Emília de Freitas, Julia Lopes de Almeida, Maria Firmina dos Reis e Rachel de Queiroz, entre tantos outros, enriqueceram a literatura brasileira com os mais variados temas, inclusive de viés insólito, um dos eixos de nossas análises posteriores, desde pelo menos a segunda metade do século XIX.

No seminal ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, do livro *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural* (1978), Silviano Santiago aborda o preconceito cultural que historicamente reforça os estigmas de classes e povos superiores e inferiores. As reflexões do crítico ajudam a pensar a subalternização da mulher na sociedade e na escrita.

Santiago usa a guerra entre Grécia e Roma antigas como metáfora do eterno conflito entre colonizadores e colonizados, vencedores e perdedores, entre o povo dito “civilizado” e o dito “bárbaro”, como eram chamados os estrangeiros/estranhos pelos gregos, expondo a problemática da subestimação que os povos conquistados sofrem por parte dos conquistadores. A investigação leva em conta o modo de tratamento usado pelos colonizadores para criar complexos de superioridade e inferioridade nos povos:

Desde o século passado, os etnólogos, no desejo de desmistificar o discurso beneplácito dos historiadores, concordam em assinalar que a vitória do branco no Novo Mundo se deve menos a razões de caráter cultural do que ao uso arbitrário da violência e à imposição brutal de uma ideologia, como atestaria a recorrência das palavras “escravo” e “animal” nos escritos dos portugueses e espanhóis. Essas expressões, aplicadas aos não-ocidentais,

configuram muito mais um ponto de vista dominador do que propriamente uma tradução do desejo de conhecer. (SANTIAGO, 1978, P. 11)

Nesse âmbito de imposição cultural, até mesmo a fé do colonizador foi imposta aos colonizados, o que contribuiu para a perda da identidade indígena, acarretando a aproximação do ideal de reprodução de costumes considerados superiores:

A doutrina religiosa e a língua europeia contaminam o pensamento selvagem (...). Pouco a pouco, as representações teatrais propõem uma substituição definitiva e inexorável: de agora em diante, na terra descoberta, o código linguístico e o código religioso se encontram intimamente ligados, graças à intransigência, à astúcia e à força dos brancos. Pela mesma moeda, os índios perdem sua língua e seu sistema do sagrado e recebem em troca o substituto europeu (SANTIAGO, 1978, p. 14).

A catequização dos índios colaborou com a dominação dos portugueses e contribuiu para a tentativa de unificação de características entre as terras da metrópole e da colônia, abolindo línguas e religiões nativas, criando a colônia como uma cópia da civilização considerada superior:

Evitar o bilinguismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista. Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta. Um só Deus, um só Rei, uma só Língua: o verdadeiro Deus, o verdadeiro Rei, a verdadeira Língua. (...) A América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua origem, apagada completamente pelos conquistadores. Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização. (SANTIAGO, 1978, p.14)

Por isso há importância no questionamento produzido a seguir, ao passo que orienta a perspectiva a ser considerada ao nos depararmos com um discurso produzido pelo viés do oprimido:

Se os etnólogos ressuscitaram por seus escritos a riqueza e a beleza do objeto artístico da cultura desmantelada pelo colonizador — como o crítico deve apresentar hoje o complexo sistema de obras explicado até o presente por um método; tradicional e reacionário cuja única originalidade é o estudo ' das fontes e das influências? Qual seria a atitude do artista de um país em evidente inferioridade econômica com relação à cultura ocidental, à cultura da metrópole, e finalmente à cultura de seu próprio país? Poder-se-ia surpreender a originalidade de uma obra de arte se se institui como única medida as dívidas contraídas pelo artista junto ao modelo que teve necessidade de importar da metrópole? Ou seria mais interessante assinalar os elementos da obra que marcam sua diferença? (SANTIAGO, 1978, p. 17)

Assim, questionar o papel da crítica e considerar o que é intrínseco e o que está implícito na produção literária de um povo marcado pela cultura da submissão torna-se fundamental. No âmbito da escrita de autoria feminina também é pertinente refletir sobre o estigma cultural de inferioridade de gênero sexual, ao qual as mulheres foram historicamente submetidas.

No que tange a origem e originalidade das obras, Santiago faz uma comparação didática e elucidativa da relação hierárquica do valor das obras ao sugerir que a cultura imperialista é como uma estrela que brilha para os artistas latino-americanos, e esses dependem da luz que essa fonte irradia para iluminar sua produção. Entretanto, aponta que a mesma luz que os direciona também os minimiza, mantendo uma relação de subserviência entre eles:

Ela ilumina os movimentos das mãos, mas ao mesmo tempo toma os artistas súditos de seu magnetismo superior. O discurso crítico que fala das influências estabelece a estrela como único valor que conta. Encontrar a escada e contrair a dívida que pode minimizar a distância insuportável entre ele, mortal, e a imortal estrela: tal seria o papel do artista latino-americano, sua função na sociedade ocidental. O lugar do projeto parasita fica ainda e sempre sujeito ao campo magnético aberto pela estrela principal e cujo movimento de expansão esmigalha a originalidade do outro projeto e lhe empresta a priori um significado paralelo e inferior. (SANTIAGO, 1978 p. 18)

Essa relação é comparada a uma prisão em que o artista latino-americano aceita estar preso. No entanto, evidencia-se a necessidade da não estagnação nesse comportamento. É proposto que os artistas se desvinculem dessa espécie de produção de paródias de um modelo imposto pela crítica e espera-se a criação de algo novo, uma resignificação, que deixe transparecer características sociais e cultural do autor e sua sociedade.

Outro aspecto comentado no texto é a baixa produção do escritor latino-americano, que tende a ler muito e publicar pouco:

O escritor latino-americano é o devorador de livros de que os contos de Borges nos falam com insistência. Lê o tempo todo e publica de vez em quando. O conhecimento não chega nunca a enferrujar os delicados e secretos mecanismos da criação; pelo contrário, estimulam seu projeto criador, pois é o princípio organizador da produção do texto. (SANTIAGO, 1978, p. 25)

Para Santiago: “A literatura latino-americana de hoje nos propõe um texto e, ao mesmo tempo, abre o campo teórico onde é preciso se inspirar durante a elaboração do discurso crítico de que ela será o objeto” (SANTIAGO, 1978, p. 26). E este finaliza:

O escritor latino-americano nos ensina que é preciso liberar a imagem de uma América Latina sorridente e feliz, o carnaval e a festa, colônia de férias para turismo cultural. Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão — ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 1975, p. 26)

Ao propor a análise sob essa perspectiva, Santiago enfatiza que o preconceito cultural é responsável por reforçar os estigmas de classes superior e inferior. Dessa forma, pressupõe-se relevante que ao questionar o papel da crítica e considerar o impacto do que está implícito na produção de um povo marcado pela cultura da submissão torna-se pertinente pensarmos também no estigma cultural de inferioridade no qual as mulheres foram historicamente submetidas.

A crítica e teórica literária indiana Gayatri Chakravorty Spivak faz uma crítica feminista importante em “Pode o subalterno falar?” (“Can the subaltern speak?”). No ensaio publicado originalmente em 1985, e no Brasil em 2010, Spivak defende que a crítica literária seja responsável por uma investigação dos sujeitos do discurso ocidental, a fim de reconhecer a discrepante desigualdade de representação sofrida pelo “Terceiro Mundo”, principalmente pela população feminina.

Spivak aponta a necessidade do fim da subalternidade, através da criação de mecanismos que deem autonomia ao povo que tem a inteligência menosprezada. Esse povo, em suas palavras, abrange “às 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).

Diante da heterogeneidade do povo, Spivak chama a atenção para o que julga ser o “papel duplamente subalterno da mulher na sociedade”. O sexo feminino foi historicamente menosprezado em diversos aspectos pelo patriarcalismo, no mundo inteiro, e a discriminação faz sucumbir o papel da figura feminina como o maior grau de subalternidade. Ela constata: “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p.15).

Spivak acredita que o intelectualismo que se julga capaz de poder falar no lugar do subalterno acaba sendo uma ferramenta de reforço à opressão instaurada pelo imperialismo. Ao criticar as ideias de intelectuais como Foucault, Deleuze e Freud, a autora afirma que faltam críticas sobre o papel histórico do intelectual oprimido –

minorias como homens e mulheres entre os camponeses iletrados, os tribais, os extratos mais baixos do subproletariado urbano - propondo que o desenvolvimento do subalterno é atrapalhado pelo projeto imperialista.

A história da imolação de viúvas indianas mostra a gravidade e faz refletir a respeito da condição subalterna feminina. Como tradição, há mais de 700 anos, mulheres que não poderiam estar grávidas ou não tinham filhos pequenos cometiam suicídio na pira funerária do marido, costume hindu chamado de *sati*. A prática foi proibida por lei em 1829, por autoridades britânicas. Por conta da lei, os ingleses disseminaram a ideia de que “homens brancos estão salvando mulheres negras de homens negros”, enquanto os hindus defendiam a filosofia de que “as mulheres queriam morrer”, seria um direito delas.

Em consequência dessa disputa entre a legitimação das referidas sentenças, a autora ressalta: “Nunca se encontra o testemunho da voz-consciência das mulheres (...) em outras palavras, esse item na lei hindu ultrapassou a fronteira entre o domínio, privado e público (SPIVAK, 2010, p. 94 - 96). O fato é que ainda há uma romantização nacionalista que atribui ao ato da sacificação feminina uma admiração por sua suposta prova de amor, pintando-o como um privilégio.

Entre o patriarcado e o imperialismo a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da ‘mulher de Terceiro Mundo’, encurralada entre a tradição e a modernização (SPIVAK, 2010, p. 119).

“O subalterno como um sujeito feminino não pode ser ouvido ou lido” (SPIVAK, 2010, p.). O ensaio de Spivak é uma forma reivindicação da criação de espaços onde os subalternos possam falar e bem como serem ouvidos.

Em consonância com a necessidade do fim da subalternidade apontada por Spivak, os romances *Little Women* (1868) e *Mulher no espelho* (1983), ambos escritos e protagonizados por mulheres, exploram a complexidade e a profundidade emocional da jornada feminina em direção ao autoconhecimento e a libertação pessoal.

### 1.1 ***Little Women*: a emancipação feminina através da escrita na ficção**

Uma conhecida obra ficcional que fala da emancipação feminina através da escrita, na busca pela liberdade pessoal e profissional, é *Little Women* (1868), da escritora norte-americana Louisa May Alcott (1832-1888). A obra é sucesso de público até hoje e já foi adaptada para o cinema oito vezes. Em 1994, a adaptação foi dirigida pela primeira vez por uma mulher, a australiana Gillian Armstrong, e indicado a três Oscar. A adaptação mais recente, escrita e dirigida pela americana Greta Gerwing, em 2019, e lançada no Brasil em 2020, recebeu seis indicações ao Oscar, incluindo de melhor filme e melhor roteiro adaptando, ganhando a estatueta na categoria Melhor figurino.

*Little Women* não é uma narrativa gótica, mas aborda questões relevantes que comumente são associadas às obras do estilo, como a crítica ao patriarcalismo, a falta da liberdade de escolha amorosa da mulher e o preconceito em relação a elas na esfera profissional, fora do espaço doméstico. Por ter sido escrito por uma mulher que dedicou a vida à literatura e não se casou, algo incomum para a época, *Little Women* também se destaca por defender a capacidade e o direito feminino de exercer a profissão da escrita.

O romance conta a história das quatro irmãs March crescendo durante a Guerra Civil Norte-americana, entre 1861 e 1865, e suas vivências no ambiente doméstico. A ausência da figura paterna e as soluções que encontram para suprir sua falta levam as moças a questionar preceitos de gênero impostos pela sociedade da época. Devido ao grande sucesso, a obra teve três continuações: *Good Wives* (1869), *Little Men* (1871) e *Jo's boys* (1886). *Good Wives* pode às vezes ser encontrado em edições conjuntas com a precursora.

Em *Little Women*, com a ausência do patriarca da família participando da guerra, Jo, uma das filhas, consegue certa independência financeira com trabalhos de escritora, costureira e professora. Dessa forma, além de fazer o serviço doméstico, ela consegue ajudar no sustento da família. Jo não tinha interesse em se casar, mostrava satisfação em ser solteira e independente, com planos de seguir a carreira de escritora.

A personagem Jo enfatiza as questões de gênero dentro da obra, visto que ela demonstra características incomuns, e até mesmo consideradas masculinas, em contraste com as meninas da época: por sinal, Alcott não queria que sua Jo inicialmente se casasse. (ALVES, 2018, p. 17)

Apesar de a autonomia de Jo ser central na obra, Alcott teve que se render aos pedidos do editor para que ela se casasse e seu livro agradasse ao público que nutria a concepção fantasiosa do casamento como o destino de todas as mulheres. A versão filmística de *Little Women* exhibe o momento em que Jo, que representa Alcott, é pressionada a incluir o casamento da personagem principal como desfecho do romance, sendo esta uma condição para que ele fosse publicado. Dessa forma, ela acaba sendo “forçada” a fazê-lo.

As outras duas irmãs, Beth e Meg, relacionavam o futuro à vida familiar. Já a terceira irmã, Amy, também se destacava por vislumbrar uma vida profissional e se dedicar à Arte: “Tenho montes de desejos, mas meu preferido é ser artista, ir a Roma, pintar belos quadros e ser a melhor artista do mundo inteiro” (ALCOTT, 2017, p. 205). Ademais, Amy confronta o costume de as mulheres buscarem estabilidade financeira através dos maridos. Quando precisou escolher, optou por se casar por amor em detrimento do dinheiro.

Ao contrário de Amy, que além de possuir talento artístico e o sonho de ser uma excepcional pintora, mas também sonhava com um bom casamento, Jo deixava claro que seu desejo mais genuíno era ser como os garotos e ter a mesma liberdade que eles, como observamos no excerto abaixo:

Detesto a ideia de crescer, ser a senhorita March, usar vestido comprido e andar empertigada feito uma rainha-margarida! Já é bem ruim ser menina quando gosto é de brincadeiras, trabalhos e modos de menino! Não me conformo em não ser um garoto, e agora é pior, pois morro de vontade de ir lutar com papai, mas só posso ficar em casa tricotando, feito uma velha chata (ALCOTT, 2017, p. 12).

De acordo com Alves (2018), isso pode estar ligado ao monopólio masculino na literatura, pois “nos livros lidos por Jo, não havia personagens femininas em que ela podia se espelhar e por isso essa vontade de querer ser menino para ter liberdade de escolhas” (p.35). De qualquer maneira, o fato é que é transmitida a mensagem de que é possível mulheres idealizarem diferentes modos de vidas para elas.

Esses comportamentos de Jo, às vezes rebelde quanto ao que se esperava do padrão de feminilidade, remete a uma tentativa de questionamento dos padrões estabelecidos para meninas na época. O simples fato de não querer seguir as regras a torna um novo exemplo de personagem feminina qual trazia para o público infanto-juvenil da época novos questionamentos sobre comportamento (ALVES, 2018, p. 36).

Por mais que as pessoas a volta das irmãs March tentassem encaixá-la nas tradicionais regras da sociedade, elas recebem apoio e incentivo dos pais na busca pela independência. Embora *Little Women* questione alguns valores patriarcais, o respeito soberano ao patriarca da família March nunca é abalado, respeitando fundamentalmente os valores da época em que foi ambientada e publicada.

## 1.2 Mulher no espelho: a busca pela identidade

No Brasil, a escritora baiana Helena Parente Cunha abordou questões importantes do universo feminino ao publicar em 1983 o romance *Mulher no espelho*. Nele, a personagem principal é uma mulher de quarenta e seis anos de idade, casada e com filhos, e que não tem seu nome revelado. Ela se encontra confusa entre sua verdadeira visão de mundo e o modo de se comportar que lhe fora imposto ao longo da vida, e busca encontrar sua real identidade.

A partir de reflexões que discorrem sobre seu passado, presente e futuro, e suas experiências como filha, mãe e esposa, percebe-se como aspectos da norma patriarcal contribuíram para traumas, medos e estigmas em sua vida. Ela se incomoda com a maneira como vive, com o preconceito racial e religioso que lhe fora culturalmente imposto e com a posição submissa que ocupa ao perceber que não conhece nem mesmo a própria personalidade, e almeja se libertar.

A personagem acumula frustrações desde a infância e algumas ficaram marcadas para sempre, como por exemplo, a vez que foi obrigada a dançar em uma festa de um amigo do pai, para agradá-lo, e caiu, causando um vexame. Para ela, a submissão é algo normal: “Viver é agredir e ser agredido. Só se torna possível a convivência pacífica, quando alguém se reduz ao capricho de alguém” (CUNHA, 2001, p. 98).

Em vários momentos da narrativa é notória a fragilidade da mulher que acredita que a vida não fará sentido sem o marido e luta para manter a família unida a qualquer custo, mesmo quando isso compromete sua felicidade. Como por exemplo, no trecho:

Não gosto de admitir que todo meu sacrifício tenha sido estéril. Recuso-me ao desperdício do fazer-desfazer-refazendo tudo. Como aceitar a ideia de que o meu marido possa me deixar? [...]. Meus filhos necessitam da presença do pai. Mesmo que meu marido não me ame, não me queira (CUNHA, 2001, p. 95).

Apesar de o matrimônio envolver duas pessoas, apenas as mulheres são criadas para aspirar e se desdobrar para conquistar e manter um casamento, que é amplamente propagado como algo positivo para a mulher e negativo para o homem. O resultado: “Ensinamos que, nos relacionamentos, é a mulher quem deve abrir mão das coisas” (ADICHIE, 2015, p. 34).

Em *Mulher no Espelho*, a personagem a todo momento se sente responsável por tudo na vida dos filhos, o que acarreta muito sentimento de culpa. O trecho a seguir evidencia que, embora o pai também não tenha sucesso na relação com os filhos, o mau comportamento deles é atribuído à mãe: “O pai não tem força moral sobre eles. A mãe nunca soube se impor. Você se mostra tão fraca e impotente que seus filhos não a levam a sério. Você fracassou. Seus filhos estão perdidos” (CUNHA, 2001, p. 96). Neste excerto, evidencia-se a vida dedicada aos filhos e a sensação de desamparo da mulher:

Sou culpada de ter sacrificado a minha vida para o bem dos meus filhos? Despojei-me de todas as vontades, despi-me de todo e qualquer pedaço de sonho, abandonei minha pele, não querendo estorvar a passagem de ninguém, me desapossei da minha sombra, para não interceptar a luz de nenhum olhar ao meu redor, me esbulhei do meu perfil, não interferindo nos rostos que me cercavam, amarrei as mãos sem confundir as coisas dos outros, coleí os dedos para não pegar nada e dizer é meu, dobrei minhas palavras no fundo da garganta, porque ninguém ouviria de mim o que não desejasse, limitei o meu espaço às linhas que riscam o meu contorno magro, onde está minha culpa?” (CUNHA, 2001, p. 97)

Em *Mulher no espelho*, a mudança na personagem se dá a partir de monólogos interiores, quando a personagem começa a se libertar das teias do patriarcado por meio de questionamentos pessoais, e conclui: “Não queira depender do seu marido para sobreviver. Mostre a você mesma que você pode decidir a sua vida. Parta agora. Ou será tarde demais” (CUNHA, 2001, p. 99). A palavra partir, neste contexto, significa

sair da condição passiva na qual ela se encontra e seguir um novo rumo, quando percebe que o esforço para manter a família unida fora em vão. Ao vislumbrar exteriorizada sua personalidade reprimida, ela se enche de coragem e decide mudar definitivamente: “Eu vou virar a mesa. De agora por diante estou livre de todo e qualquer preconceito. Necessito de gozar a vida da qual fui banida. Continuarei a criar a minha realidade de independência da mesma forma que inventei a minha submissão” (CUNHA, 2001, p. 117).

Ao longo da reconstrução de sua identidade, a mulher enfrenta preconceitos inerentes à problematização do gênero a que pertence. Em *Mulher no Espelho* é notório o quanto a personagem precisa enfrentar o seu subconsciente, que a julga e pune a todo momento, dificultando que ela viva verdadeiramente. Quando finalmente ela consegue se livrar do que a aprisiona e decide realizar seus desejos, é desafiada a lidar com o preconceito dos que a cercam, inclusive os filhos. Podemos observar o desrespeito sofrido por ela no trecho: “Pare de repetir que sua mãe, depois de velha, virou puta” (CUNHA, 2001, p. 142). Posteriormente amadurecida, ela assume seu desejo sexual por um homem negro, que antes estaria no campo de incompatibilidade com ela, e chega a tomar a atitude de abordá-lo.

Outro preconceito é atribuir características e expectativas ao comportamento de pessoas de acordo com o gênero sexual. Tradicionalmente, pessoas do gênero feminino são consideradas responsáveis pelo cuidado do lar e o gênero masculino responsável por trabalhar. Com isso, pessoas são “obrigadas” a fazer coisas de que não gostam, apenas por conta dessa construção social. Um homem pode ter sua sexualidade questionada caso seja vaidoso, goste de limpeza, ou até mesmo não use gírias ou palavras de baixo calão, por exemplo. Uma mulher também se torna alvo de especulações quando não se enquadra nos preceitos estéticos, não tem interesse em ser “prendada” para ter algo a oferecer a um pretendente a marido.

De maneira direta ou indireta, as expectativas da sociedade comprometem os hobbies de cada indivíduo, conforme Adichie: “O problema da questão de gênero é que ela prescreve como devemos ser em vez de reconhecer como somos. Seríamos bem mais felizes, mais livres para sermos realmente quem somos, se não tivéssemos o peso das expectativas do gênero” (ADICHIE, 2015, p. 40).

Embora homens e mulheres sejam biologicamente diferentes, as convenções sociais assumem um papel inegavelmente de grande responsabilidade no arbítrio de ambos. Há diversos dogmas que determinam o viés de comportamentos femininos e

masculinos, culturalmente enraizados desde os primórdios. Dentre eles, a responsabilidade de cozinhar para a família, atribuída à figura feminina. Adichie (2015, p.38) explica: “Quando o menino está com fome, os pais mandam a garota preparar um macarrão instantâneo para o irmão. Ela não gosta de cozinhar macarrão, mas como é menina, tem que obedecer”. A autora comenta que às vezes a própria mulher naturaliza essas hierarquias:

Quando eles chegam em casa do trabalho, a ela cabe a maior parte das tarefas domésticas, como ocorre em muitos casamentos. Mas o que me surpreende é que sempre que ele troca a fralda do bebê ela fica agradecida. Por que ela não se dá conta de que é normal e natural que ele ajude a cuidar do filho? (ADICHIE, 2015, p. 39)

As limitações impostas pelo patriarcalismo atingem até a liberdade religiosa e a relação com pessoas negras. No romance, o “chefe da família” – expressão que ilustra bem a relação de poder e soberania do pai –, não permite que a empregada doméstica da casa, uma mulher de pele e religião africana próxima da família, pratique sua religião, embora sua filha tenha bastante interesse em acompanhá-la e desvendar seus credos. Neste caso, além do preconceito racial, está presente também o preconceito religioso, que só é superado depois que personagem constata: “Somente agora passei a frequentar os ambientes populares, que, no tempo de meu pai e de meu marido, eram evitados como lugar de gatinha, de preto, de canalha, de bêbado, enfim, dá ralé que não presta, moça de família e senhora de respeito devem conhecer o seu lugar” (CUNHA, 2001, p. 148).

Mais tarde, a personagem se questiona sobre sua origem, sua raiz cultural e recorda: “Naquele tempo, na casa de meu pai, era feio se pensar em candomblé, coisa em que branco não se mete. Mas painho, eu não sou branca, eu sou morena. Cale esta boca, menina” (CUNHA, 2001, p. 150). É importante lembrar com Adichie que, “A cultura não faz as pessoas, as pessoas fazem a cultura” (ADICHIE, 2015, p. 48).

Por fim é percebido através da personagem que a essência de ser livre é não objetivar seu enquadramento em estereótipos e sim conviver com sua multiplicidade que o torna um ser humano único. Não há razão para alguém ser impedido de fazer o que lhe convém, dentro da lei, por ser de determinado sexo. Conforme Leite, (2004, p.160) “(...) tendo se libertado das correntes do mundo masculino, a protagonista se inventa como sujeito e constrói a própria identidade”.

Podemos acompanhar o processo de amadurecimento feminino através da personagem e entender a relevância do engajamento do movimento feminista em a defesa de causas como essa e em reivindicar a igualdade entre os gêneros masculino e feminino.

Nos contos de Lygia Fagundes Telles analisados neste estudo, observaremos o declínio do conceito de casamentos e histórias de amor ideais, o que reforça a realidade feminista na arte e no Gótico. Isso se deve em parte ao período histórico no qual foram escritos e também a autonomia das personagens femininas.

## 2 O GÓTICO E A ESCRITA FEMININA

Desde seu início, o subgênero se mostrou propício para a expressão das autoras mulheres e o gótico feminino floresceu durante os séculos XVIII e XIX, quando se começou a questionar o lugar do feminino na sociedade patriarcal. Algo de comum ou, mais precisamente analógico se articula entre o universo colonizado e oprimido das mulheres, das identidades minoritárias e da miscigenação com a estética gótica – uma contranarrativa que elege seus emblemas entre os símbolos do inconsciente em um ato de rompimento e resistência com critérios de verossimilhança utilizados nos discursos ficcionais realistas da cultura burguesa, oferecendo modos de transcendência às suas limitações.

*Negri e Rocha*

### 2.1 O Gótico feminino

Ao falar sobre o Gótico e a escrita feminina é importante partir da obra precursora do estilo Gótico, o famoso romance *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, citado na introdução. A seguir, um resumo do enredo, nas palavras do historiador Pedro Telles da Silveira (2015):

Na Sicília do século XIII, a inexplicável queda de um capacete gigante do céu iniciou a trama daquele que seria considerado o primeiro romance gótico a ser escrito, *The Castle of Otranto* (1764). No livro, a inusitada ocorrência resultou na morte de Conrad, sucessor de Manfred, usurpador do castelo de Otranto, justamente no dia de seu casamento com Isabella, filha do Marquês de Vicenza. O casamento legitimaria a posse do castelo pela linhagem de Manfred e seria realizado apesar da existência de uma maldição, tão enigmática quanto os eventos que aparecem no restante do livro, segundo a qual o castelo trocava de mãos “assim que o dono verdadeiro se tornasse grande demais para habitá-lo” (SILVEIRA, 2015, p.304-305).

O aparecimento do romance Walpole deu origem a uma rica tradição literária alternativa ao Realismo e aos ideais estéticos do neoclassicismo, ideais de ordem, unidade de tempo e espaço que então vigoravam, “em favor do resgate da liberdade de imaginação” (MONTEIRO, 2004, p. 89). Para Conceição Monteiro, além de estar ligada a esses fatores anti-iluministas, a narrativa gótica expõe as ansiedades dos atores sociais do século XVIII, nascidas das revoluções social e econômica daquele período.

Por se abrir à liberdade de imaginação e tratar de temas considerados tabus, criticar alegoricamente a burguesia e os valores patriarcais, e ainda explorar temas como a decadência, o misterioso e o fantasmagórico, o Gótico foi relacionado aos gêneros literários de entretenimento, contudo, veremos adiante que ele não se restringe a uma categoria, tamanha a sua complexidade.

Contradições e antíteses definem e caracterizam esse gênero que, no plano narrativo, cruza romance e romanesco, real e sobrenatural, racionalismo e desrazão, passado e presente, privado e público, doméstico e político. Lugar do *unheimlich*, que faz do mundo doméstico e privado da casa, teoricamente seguro e protegido, repositório de segredos, deslizando entre fantasia e realidade, o romance gótico dá voz ao reprimido, a conflitos irresolvidos, ao misterioso, ao inominável (VASCONCELOS, 2004, p.2-3).

Conceição Monteiro (2004, p. 139) destaca que os temas do declínio e da ruína são centrais no Gótico, e estavam atrelados às ansiedades socioculturais do século XVIII: “Uma das mais importantes dessas características é a tematização da decadência, que pode ser realizada tanto mediante a figuração das ruínas de castelos e mosteiros quanto, em chave abstratizante, mediante a apreensão da ruína moral”. Para ela, a representação do espaço na narrativa gótica também tem a função de aprofundar o sentido dos problemas narrados.

O poder que o espaço exerce nessas narrativas é extraído do próprio tempo, que na verdade insere o espaço, e as personagens, conseqüentemente, são intrinsecamente presas ao espaço, seja dos mosteiros, o das catedrais, o dos castelos ou o da corte. O espaço é vivenciado, tornando-se forma estruturadora na narrativa (MONTEIRO, 2004, p. 71).

No que tange ao espaço,

O principal *locus* de ação na ficção gótica é o castelo. Decadente, sombrio e cheio de labirintos, ele é geralmente ligado a outros ambientes medievais, como igrejas, mosteiros, conventos e cemitérios. Esses ambientes, também

em ruínas, ressoavam o passado feudal associado à barbárie, a superstições e medo. No entanto, embora tenha a sua ação situada em cenários medievais, sinalizando a separação espacial e temporal do passado e seus valores em relação aqueles do presente, a narrativa gótica nunca se desliga dos problemas de sua época (MONTEIRO, 2004, p. 139).

Para além de entretenimento, as narrativas góticas traziam à tona questões que costumavam ser menosprezadas ou negligenciadas na literatura, como, por exemplo, as injustiças contra as mulheres praticadas pelo patriarcado, A invisibilidade de temas como esse se devia ao fato de a maior parte de leitores do século XVIII serem burgueses, portanto, os textos não deveriam desagradar o público-alvo. Todavia, por meio de artifícios estruturais das narrativas, o gótico era capaz de conferir teor crítico às narrativas, como fazia ao tratar da figura feminina.

Esses artifícios eram capazes de dar visibilidade a questões do âmbito familiar e da esfera psicológica dos personagens. Como observa Monteiro, “A ficção gótica, desse modo, trabalha o silenciado, o invisível, o que se tornou ausente, subvertendo regras e convenções normativas, do ponto de vista social e literário” (2004, p. 91). O gótico, portanto, não só traz à tona conflitos sociais, mas também expõe ideias e possibilidades que estavam à frente do seu tempo, como a libertação feminina:

Muitas de suas tensões se concentram primordialmente em torno da figura feminina que, no contexto da ascensão da burguesia, enfeixa os nós e problemas de difícil resolução no interior de sua ideologia: seu lugar, seu papel, casamento, amor, desejo, sexualidade. Sob o signo da opressão, do despotismo e da superstição, enquadra a mulher dentro dos padrões e normas de comportamento burguês, contribuindo para a sua domesticação e controle (VASCONCELOS, 2004, p. 3).

Sobre a emoção primordial e central do medo, é comum, nos estudos sobre o gótico, distinguir entre terror e o horror. A distinção feita pela escritora inglesa de romances góticos Ann Radcliffe (1764-1823), e publicada postumamente em 1826, define o primeiro como um sentimento medonho que antecede um acontecimento e o segundo como uma espécie de repulsa ao acontecido: "terror e horror até agora são opostos, o primeiro expande a alma, e desperta as capacidades a um elevado nível de vida; o outro contrai, congela, e quase as aniquila" (RADCLIFFE, 1826, p. 7).<sup>2</sup> As definições de Jerrold E. Hogle de terror e horror complementam a distinção:

---

<sup>2</sup> Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them. Tradução nossa, aqui e nas demais citações.

O primeiro deles mantém personagens e leitores em grande parte ansiosos em suspense sobre ameaças à vida, segurança e sanidade, mantidas em grande parte fora de vista ou em sombras ou sugestões de um passado oculto, enquanto o último confronta os personagens principais com a violência grosseira física ou psicológica dissolução, quebrando explicitamente as normas assumidas (incluindo as repressões) da vida cotidiana com consequências extremamente chocantes e até revoltantes (HOGLE, 2002, p. 3).<sup>3</sup>

Treze anos depois da publicação de *O castelo de Otranto*, em 1777, a escritora inglesa Clara Reeve (1729–1807) propagou o novo estilo com a publicação de *O velho barão inglês* (*The old english baron*), obra de sua autoria que consistia numa adaptação da obra de Walpole. Para Reeve, *O velho barão inglês* era uma versão aprimorada de *O castelo de Otranto*, de modo que buscou reparar pontos que considerava inadequados na obra precursora, como elementos no texto capazes de romper com a realidade. No prefácio da edição de 1778, Reeve notificou:

Esta história é a descendência literária do *castelo de Otranto*, escrita com o mesmo plano, com o objetivo de unir as circunstâncias mais atraentes e interessantes do romance antigo e da novela moderna, ao mesmo tempo em que assume um caráter e maneira de agir próprio, que difere de ambos; distingue-se pela denominação de uma história gótica, sendo uma imagem dos tempos e maneiras góticos (REEVE, 1778, p. 3).<sup>4</sup>

Obras escritas pelas inglesas Ann Radcliffe (1764–1823), Emily Brontë (1818–1848) e Mary Shelley (1797-1851), também tiveram papel importante na propagação do Gótico e suas obras continuam sendo relevantes para o gênero nos dias atuais. Em 1794, Ann Radcliffe publicou *Os mistérios de Udolpho* (*The mysteries of Udolpho*), romance que a consagrou como uma pioneira no estilo gótico. Em 1959 foi publicada postumamente *Mathilda*, escrita entre 1819 e 1820 por Mary Shelley.

Ambas as obras apresentam um enredo romântico, temas e descrições de paisagens tipicamente góticas, como o castelo e a donzela em apuros. Já a obra magna de Emily Brontë, *O Morro dos Ventos Uivantes* (*Wuthering Heights*), lançada

---

<sup>3</sup> The first of these holds characters and readers mostly in anxious suspense about threats to life, safety, and sanity kept largely out of sight or in shadows or suggestions from a hidden past, while the latter confronts the principal characters with the gross violence of physical or psychological dissolution, explicitly shattering the assumed norms (including the repressions) of everyday life with wildly shocking, and even revolting, consequences.

<sup>4</sup> This Story is the literary offspring of *The Castle of Otranto*, written upon the same plan, with a design to unite the most attractive and interesting circumstances of the ancient Romance and modern Novel, at the same time it assumes a character and manner of its own, that differs from both; it is distinguished by the appellation of a Gothic Story, being a picture of Gothic times and manners.

em 1847 sob o pseudônimo masculino de “Ellis Bell”, introduziu algumas inovações na escrita gótica, como a linguagem coloquial e cenários menos sobrenaturais.

Em *Os mistérios de Udolpho*, Emily vive as temáticas góticas da donzela em apuros e do passado que assombra o presente. Ela é impedida de viver seu amor pelo jovem aventureiro Valancourt depois de ficar órfã e ir morar com a tia Madame Cheron e o marido dela, o sr. Montoni. O casamento dos tios era infeliz e movido por interesses financeiros. Assim, sr. Montoni decide se aproveitar de Emily arrumando-lhe um pretendente rico, o sr. Morano. Todas as imposições feitas à Emily demonstram de forma marcante a falta de autoridade da heroína.

Posteriormente, o sr. Montoni descobre que o sr. Morano não era tão rico quanto ele imaginava e decide proibir o casório, o que motiva Morano, apaixonado, a querer raptar Emily. Por esse motivo, Emily, a tia Madame Cheron e o tio Montoni se mudam para o Castelo de Udolpho, local onde elas são presas por Montoni, após a recusa de sua esposa em entregar a ele seus bens materiais. Apesar de o castelo ser um local claustrofóbico e misterioso, ele não é mal-assombrado, e nada de inusitado acontece.

Segundo Monteiro (2004, p.44), *Os mistérios de Udolpho* proporcionam ao leitor viver uma experiência fantástica e estranha no castelo, ambiente capaz de atribuir a mulher um aspecto de prisioneira.

Isolado, o castelo torna-se um espaço para o horror, o estranho, mostrando-se uma versão grotesca do lar da classe média inglesa, onde as mulheres devem agir como anjos e sentirem-se, também, num espaço protegido. Vê-se assim, que toda a contextualização do castelo ridiculariza a ideologia do espaço da mulher (MONTEIRO, 2004, p. 43-44).

Assim como na obra citada anteriormente, no enredo de *Mathilda* a heroína homônima também é uma jovem órfã. É ela quem narra em primeira pessoa toda a história em forma de carta para o amigo Woodville. Após sua mãe, Diana, morrer no parto, Mathilda é entregue, ainda recém nascida, pelo pai à irmã dele, uma mulher de personalidade fria, com quem ela vive até os dezesseis anos de idade, quando o pai reaparece, arrependido.

O que motiva o pai a abandonar Mathilda é a associação que faz da criança com a morte da esposa, que o fez fugir pelo mundo afora. Quando ele decide retornar para reencontrar e buscar a filha para viverem juntos, se apaixona por ela em poucos

meses de convivência, retomando a antiga paixão que tinha por Diana, a esposa, com a filha.

Assim, o drama da donzela em apuros vivido por Mathilda é assombrado pelo desejo incestuoso que o pai nutre por ela. Ele, por sua vez, envergonhado do sentimento que tem pela própria filha, resolve ir embora definitivamente, cometendo suicídio por afogamento. Mathilda não consegue superar a dor do fracasso familiar e depois de se isolar da sociedade e ficar doente, pressente sua própria a morte e resolve narrar a sua história.

*O Morro dos ventos uivantes (Wuthering Heights)* traz uma atmosfera de medo já no título, remetendo à característica e ao nome do lugar em que se localiza a fazenda no interior da Inglaterra onde vive a família Earnshaw. A narrativa é de teor descritivo e sombrio, sendo feita pela governanta Nelly Dean, que relata os acontecimentos do lar no qual ela trabalha. A família Earnshaw é composta por um casal, dois filhos biológicos, Catherine e Hindley, e um adotivo, que recebeu o nome de Heathcliff, em referência a um filho falecido do casal.

Ao chegar na família após ter sido encontrado nas ruas pelo patriarca da família, Heathcliff é descrito como um menino pobre, desamparado e de pele escura como um cigano. Ele cativa Catherine, mas seu irmão Hindley o odeia. Depois da morte do pai, Hindley submete o irmão adotivo a humilhações, como se ele fosse um criado. O principal conflito se devia ao fato de Heathcliff se apaixonar por Catherine, que apesar de o corresponder, decide se casar com um homem de boas condições financeiras, prezando pela boa reputação social. Desiludido, Heathcliff abandona a fazenda e só volta após se tornar um cavalheiro, cheio de poder e rancor, em busca de vingança.

O desfecho da narrativa acontece de maneira trágica quando Catherine fica amorosamente dividida com o ressurgimento de Heathcliff, mas morre no parto de sua filha, pondo fim ao triângulo amoroso entre ela, o marido e Heathcliff. Ele, por sua vez, deprimido com a perda definitiva da amada, se vinga daqueles que o impossibilitaram de viver seu amor.

Em diferença às obras citadas anteriormente, o *locus horribilis* de *O morro dos ventos uivantes* inova em ser uma casa familiar simples, ao invés de um castelo:

O telhado não tinha forro, exibindo-se em toda a sua nudez aos olhares curiosos, exceto nos locais onde ficava escondido atrás de uma prateleira suspensa cheia de bolos de aveia, ou atrás de presuntos fumados, de vitela,

carneiro e porco, que pendiam das traves em fiadas. Por cima da chaminé enfileiravam-se velhas escopetas já sem préstimo e um par de pistolas de arção, e, sobre o rebordo, à guisa de enfeite, três latas de chá pintadas de cores garridas. O chão era de lajes brancas e polidas. As cadeiras eram antigas, de espaldar, pintadas de verde, havendo também um ou dois cadeirões negros e pesados, semiocultos na sombra (BRONTË, 1987, p.10).

A complexidade dos sentimentos dos personagens, repletos de defeitos, também foi uma inovação por ser algo polêmico para a época. A personalidade de Heathcliff, por exemplo, foi descrita como “atormentada”, beirando a loucura após a morte da amada, de quem também parece querer se vingar por ter se casado com outro:

Pois bem, vou rezar. Vou rezar até não ter mais fôlego, para que você, Catherine Earnshaw, não possa ter descanso enquanto eu esteja vivo! Você disse que eu a tinha matado... Pois bem, assombre-me! As vítimas costumam assombrar os seus algozes. Sei de fantasmas que erraram de verdade pela terra. Persiga-me, assumo a forma que quiser, enlouqueça-me até! Mas não me deixe neste abismo, onde eu não posso encontrá-la! (...) Bateu com a cabeça contra o tronco nodoso; e, erguendo os olhos, uivou, não como uma criatura humana, e sim como um animal selvagem espetado até a morte com facas e lanças. Vi vários salpicos de sangue no tronco da árvore e notei que ele tinha a mão e a testa ensanguentadas; provavelmente passara a noite naquele desespero (BRONTE, 1987, p. 190).

Elementos sobrenaturais e fantasmagóricos também estão presentes na narrativa. Após a morte de Heathcliff, há a especulação de que espectros do casal são avistados:

Foi sepultado, para escândalo de toda a região, segundo o seu desejo (...)atualmente, a sepultura está tão verdejante quanto a da companheira -- e espero que o seu ocupante tenha um sono igualmente sossegado. Mas a gente do campo, quando se lhes pergunta, jura pela Bíblia que o vê caminhar: há quem diga que o enxergou perto da igreja, na charneca e até mesmo nesta casa. (...)

Contudo, aquele velho sentado diante do fogo afirma que vê os dois, olhando pela janela do quarto dele, todas as noites de chuva, desde que o patrão morreu -- e uma coisa estranha aconteceu-me, há cerca de um mês. Eu estava indo para a granja, uma noite -- uma noite escura, ameaçando trovoadas --, e, bem na encruzilhada que leva ao Morro, encontrei um rapazinho com um carneiro e duas ovelhas; chorava horrivelmente e eu supus que as ovelhas estivessem assustadas e se recusassem a obedecer-lhe.

-- Que foi, meu homenzinho? -- perguntei.

- Heathcliff e uma mulher estão ali, perto do morro -- gaguejou ele --, e estou com medo de passar.

Nada vi; mas tanto as ovelhas quanto ele se negavam a passar, de modo que lhe disse para ir pela estrada de baixo. Provavelmente ele imaginara os fantasmas de tanto pensar, ao atravessar sozinho a charneca, nas bobagens que ouvira os pais e os colegas repetirem. Mas a verdade é que já não gosto de sair no escuro e nem de ficar sozinha neste casarão (BRONTE, 1987, p. 368-369).

A intensidade da personalidade ambiciosa e controversa de Heathcliff, beira a malignidade e lhe atribui um caráter duplo, outra característica gótica. Ademais, a paixão soturna que ele sente por Catherine e as artimanhas que pratica para com a amada conseguem levá-la à loucura e à morte, fazendo com que os dois se encontrem postumamente, transcendendo os limites entre a vida e a morte.

As quatro narrativas inglesas aqui apresentadas fazem parte do Gótico feminino. No estilo, as ramificações do Gótico masculino e Gótico feminino procuram distinguir as propriedades encontradas nos textos góticos escritos por homens e mulheres, respectivamente. Segundo Júlio França (2015, p.58):

O Gótico feminino foi largamente assimilado pela ficção ocidental e incansavelmente reproduzido ao longo da história literária moderna. Suas características singulares - a adoção de uma perspectiva feminina; a protagonista mulher; o ambiente doméstico como principal espaço narrativo; o homem como elemento transgressor; o enredo que revela segredos familiares; e a trama que destaca a violência e a opressão das quais as mulheres são vítimas - funcionam como um mecanismo para explorar as insatisfações e ansiedades relacionadas ao universo feminino.

O crítico David Punter (2012, p. 95-96) afirma que os termos surgiram como uma forma de facilitar a identificação da obra de Ann Radcliffe (1764 -1823) e Matthew Gregory Lewis (1775-1818), sugerindo que os interesses dos escritores seriam diferentes de acordo com o sexo. Enquanto as escritoras concentravam seus interesses na busca por direitos relacionados a classe e ao sexo, os escritores exploravam questões identitárias.

Comecei com uma série de antíteses: terror / horror; sensibilidade / sensação; poético realismo / ironia; sobrenatural explicado / inexplicado; Radcliffe / Lewis. Pode-se dizer que essas antíteses tipificam diferenças entre o gótico feminino e o masculino. Mas isso é somente quando adicionamos as especificidades de classe e gênero que chegamos ao que é (eu estou disposto a arriscar) uma generalização defensável. E isso é que as primeiras mulheres escritoras do gótico estão principalmente interessados em direitos, por sua classe, por seu sexo, e frequentemente os dois juntos; enquanto os primeiros escritores do gótico masculino são mais absorvidos pela política de identidade. Os escritores do gótico feminino, então, foram principalmente absorvidos na luta pelos direitos sexuais e políticos, junto com o dinheiro, que é onde as duas questões geralmente se encontram, enquanto o gótico masculino visava romper a legitimidade dos padrões normativos de gênero (PUNTER, 2012, p.97-98).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> And that is that the early female writers of the Gothic are primarily interested in rights, for their class, for their sex, and often both together, whereas the early writers of the male Gothic are more absorbed by the politics of identity. The writers of the female Gothic, then, were primarily absorbed in the struggle for sexual and political rights, together with cash, which is where the two issues generally come together, whereas the male Gothic aimed to disrupt the legitimacy of normative gender patterns.

Conforme a demarcação, “O gótico masculino foi amplamente definido em termos edipianos, como o conflito do filho com a autoridade” (FIEDLER, 1966; HUME, 1969, 266–74).<sup>6</sup> Reconhecido pelo trabalho com o horror gótico, especialmente por ser o autor do romance de sucesso *O monge* (*The Monk*) publicado em 1796, Matthew Gregory Lewis recebeu influências literárias de Radcliffe e aderiu ao sobrenatural. *O monge* apresenta um enredo com fortes críticas à Igreja católica, incluindo denúncias de estupros e rituais demoníacos. O romance é considerado um grande exemplo do Gótico masculino.

Para Ellen Moers (1977, p. 81), o medo sentido por mulheres, seja relacionado ao ambiente doméstico ou à ansiedade de seu próprio corpo, é o verdadeiro protagonista do Gótico feminino.

O que quero dizer com gótico feminino é facilmente definido: o trabalho que as mulheres escritoras fizeram no modo literário que, desde o século XVIII, chamamos de gótico. Mas o que eu quero dizer - ou qualquer outra pessoa quer dizer - por "gótico" não é tão fácil de declarar, exceto que tem a ver com medo (MOERS, 1977, p. 90).<sup>7</sup>

O medo está relacionado a perseguições sofridas pelas heroínas das histórias, geralmente no âmbito familiar ou amoroso, ideias que, de acordo com Punter (2012, p. 96), repercutiram e se oficializaram na tradição crítica: “Críticos subsequentes codificaram a trama gótica feminina como uma heroína órfã em busca de uma mãe ausente, perseguida por um pai feudal (patriarcal) ou seu substituto, com todo o caso monitorado por um pretendente impecável, mas ineficaz”.<sup>8</sup>

*Os mistérios de Udolpho* e *Mathilda*, além de também terem castelos como cenários, têm como foco as mazelas enfrentadas pelas donzelas, órfãs impedidas de viverem o verdadeiro amor, além de serem perseguidas pela obsessão dos vilões em tê-las. Em *Morro dos ventos uivantes*, o cenário se difere do tradicional, sendo uma fazenda, e o órfão é um homem, que também luta pela amada. Tanto em *Mathilda* quanto em *Morro dos ventos uivantes* o desejo incestuoso se faz presente.

---

<sup>6</sup> The male Gothic has largely been defined in oedipal terms, as the son’s conflict with authority.

<sup>7</sup> What I mean by Female Gothic is easily defined: the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic. But what I mean – or anyone else means – by “the Gothic” is not so easily stated except that it has to do with fear.

<sup>8</sup> Subsequent critics have codified the female Gothic plot as an orphaned heroine in search of an absent mother, pursued by a feudal (patriarchal) father or his substitute, with the whole affair monitored by an impeccable but ineffectual suitor.

Essas narrativas escritas por mulheres abordam problemáticas sofridas pelo gênero feminino durante décadas, como a imposição matrimonial, sem o direito de escolha respeitado, e temas considerados tabus até hoje, como o incesto. Elas disseminaram o Gótico e também contribuíram duplamente para a emancipação feminina: através do conteúdo dos romances e do ato de escrever, em si.

Segundo Daniel Serravalle de Sá (2018), tal caráter transgressor da literatura gótica preocupou a burguesia pela capacidade de influenciar e modificar o comportamento de submissão feminina, ameaçando a cultura de servidão da mulher aos homens, pais e maridos.

Nesse contexto, o romance gótico causou uma grande preocupação, pois era visto como uma literatura que continha aspectos perigosos, ideias que tinham o potencial de perverter as mentes das jovens mulheres, que eram a maioria do seu público. Alegava-se que a leitura desses romances poderia familiarizar as mulheres com assuntos sobre os quais elas deveriam permanecer alheias. Durante esse período, o ato de ler um romance podia ser compreendido como uma transgressão da ideologia da separação de esferas. Em outras palavras, ao ler romances góticos, as mulheres estariam recusando o papel de passividade e alienação que era esperado delas (SÁ, 2018, p. 20).

No âmbito da vida social, Sá (2018) afirma que o gótico contribuiu para a liberdade intelectual das mulheres, que encontraram no estilo não somente um entretenimento, mas também uma possibilidade de se expressar.

O romance gótico também está ligado à formação intelectual de uma geração de mulheres de diferentes classes sociais que tanto produzia quanto lia essas narrativas de terror, mistério e melodrama. A relação entre as mulheres e o gótico se estabelece por meio de periódicos como *The Lady's Magazine* (1770-1847), no qual algumas das primeiras e das mais celebradas romancistas góticas a exemplo de Ann Radcliffe, Clara Reeve e Mary Shelley publicam seus primeiros textos. O periódico encorajava submissões das leitoras, de modo que uma reciprocidade entre escritoras e leitoras foi sendo estabelecida, e uma geração de mulheres escritoras foi se constituindo (SÁ, 2018, p.15).

Nos dias atuais há grandes diferenças na posição social feminina, mas o Gótico continua, através da utilização de novos recursos, a fazer repensar as mazelas sofridas pelo sexo feminino, conforme será evidenciado na análise de obras de variadas épocas. A esse respeito, Sá pontua que:

Mulheres escritoras e mulheres leitoras encontraram no gótico, enquanto um modo discursivo, uma forma de ilustrar, denunciar e combater a tirania. (...) O que se entende por patriarcado muda de acordo com a época, a cultura e

a classe social. Embora muitas mulheres ainda sofram, atualmente, com a falta de acesso à educação, com o direito sobre seus próprios corpos, com o confinamento doméstico, entre outros tipos de violência, isso não se dá da mesma forma e nem com os mesmos instrumentos usados contra as inglesas de classe média do século XVIII.(...) No século XVIII as escritoras góticas se valiam do sobrenatural, dos enredos labirínticos, dos pesadelos e alucinações, dos cenários medievais para evocar ameaças, ataques e terrores. Sem abandonar completamente os monstros e o sobrenatural, o gótico contemporâneo se vale mais de estratégias psicológicas para protestar contra as relações sociais da sociedade patriarcal. (SÁ, 2018, p. 21).

## 2.2 O Gótico feminino no Brasil

O período oitocentista marcou o início da escrita feminina de romances no território brasileiro. As discriminações sociais enfrentadas pelas mulheres que viviam naquela época eram naturalmente semelhantes às condições enfrentadas pelas personagens da literatura gótica, o que se refletiu nas narrativas escritas por elas. Dessa forma, a ficção feminina, através de alegorias góticas, denunciava as mazelas às quais as mulheres eram submetidas.

A escritora pioneira do gótico brasileiro foi Maria Firmina dos Reis (1822–1917), com a obra *Úrsula*, publicada em 1859. Em sua primeira publicação, Reis assinou apenas como “uma maranhense”, recurso ao qual muitas autoras recorriam na época, a fim de terem mais liberdade e evitar julgamentos. Ademais, além de mulher, Reis era mestiça, o que aumentaria o juízo de valor negativo na época. *Úrsula* é por muitos considerado o primeiro romance abolicionista do Brasil, narrado pela perspectiva do negro escravizado.

O enredo romântico de *Úrsula* difere dos romances nacionalistas comuns da época ao mostrar através do narrador observador, de caráter onisciente, a perspectiva dos oprimidos. No entanto, a temática é comum ao estilo Gótico, girando em torno de triângulos amorosos e da perseguição do vilão à donzela em apuros, pela qual sente obsessão em se casar.

Em resumo, a personagem principal *Úrsula* e seu amado, Tancredo, são perseguidos pelo tio dela, o comendador Fernando, que, após ter assassinado o pai da jovem, decide se casar com ela. Para isso, ele quer matar Tancredo e torturá-la, e acaba por ceifar a vida do rapaz na frente da sobrinha, uma passagem explícita de horror:

[...] o sangue do noivo cobre as mãos e os seios de Úrsula, que, diante da horrível e monstruosa cena, perde a razão. Após a morte de Tancredo, a personagem perecerá aos poucos. Sob o domínio do comendador, ela morre ao final do romance, febril, convulsa e louca (SANTOS, 2017, p. 7).

O comendador Fernando termina atormentado por tudo o que causou e vai para um convento, onde permanece até o fim da vida. No mais, o romance *Úrsula* denuncia injustiças sofridas por negros e mulheres.

Acompanhando as mudanças sociais ao longo dos anos no Brasil, os romances góticos escritos por mulheres desenvolveram enredos considerando a adequação de cada momento histórico, ganhando cada vez mais espaço em todos os tipos de mídias.

No século XX, o gótico se alastrou por meios diversos e de grande apelo popular, como o cinema, a música, e os romances gráficos. O gênero gótico vem sendo cada vez mais presente na literatura chamada pós-moderna, que busca expor contradições e dar voz ao sujeito abjeto. Em diversas narrativas que problematizam a situação da mulher, por exemplo, elementos do gótico são reconfigurados e adaptados ao contexto contemporâneo (MELLO, 2011, p. 2).

O primeiro romance publicado por Lygia Fagundes Telles, *Ciranda de Pedra* (1954) pode ser lido como outra manifestação do Gótico feminino no Brasil. É possível identificar alguns traços do gótico no enredo que aborda como elemento central o adultério cometido por uma mulher e suas consequências para a família.

A fragmentação causada pela separação de Laura e Natércio afeta a vida de todos, especialmente da filha caçula, Virginia. Ela é a única das três filhas do casal que vai morar com a mãe, a empregada Luciana e o suposto padrasto, a quem se refere como tio Daniel, mas que na verdade é seu pai biológico. Eles vivem uma realidade financeira complicada, o que é bem diferente na casa de Natércio.

Quando Laura fica muito doente com períodos de insanidade, e todo o dinheiro de Daniel vai para as despesas com o tratamento de saúde dela, Virgínia se muda para a casa de Natércio e as suas duas irmãs Bruna e Otávia. Sem saber a verdade sobre sua origem, ela não entende o motivo de ser rejeitada e menosprezada pelos familiares, buscando ser aceita e ter uma vida confortável como a das irmãs. Laura é rechaçada e culpada pelos outros a todo momento, que não levam em consideração o tratamento desagradável que ela recebia do então marido. A família se preocupa apenas com o vexame social.

O julgamento severo parte principalmente da filha Bruna, que repudia a todo momento o relacionamento da mãe com Daniel, antigo médico da família, associando-o a um demônio. Ela considera que, devido ao pecado, a mãe seja merecedora do sofrimento, e não se surpreende com a sua enfermidade:

Nossa mãe está pagando um erro terrível, será que você não percebe? Abandonou o marido, as filhas, abandonou tudo e foi viver com outro homem. Esqueceu-se dos seus deveres, enxovalhou a honra da família, caiu em pecado mortal! (TELLES, 2009, p. 30).

Muito apegada à Bíblia, Bruna beira ao fanatismo ao utilizar os ensinamentos religiosos para atacar a mãe. Contudo, o faz modo hipócrita, pois depois é descoberto que ela também pratica o adultério. Otávia é quem tem a personalidade mais livre, embora também não deixe de fazer julgamentos morais a respeito dos outros. Ela tem os hábitos de beber, fumar, e ter relações sexuais consideradas promíscuas. Neste excerto ela comenta sobre seu caso com o motorista da família:

Depois do jantar pedi-lhe que me levasse à casa de uns amigos e que às tantas fosse me buscar. Na volta, ele precisou enfiar o carro num buraco. Disse-lhe então que não podia haver pior chofer no mundo, o que é a pura verdade. E ele, verde de ciúmes, claro... — Mas Otávia! — Mais tarde fui procurá-lo no quarto, separo bem a profissão dele de todo o resto. Então me disse um bando de coisas, me estapeou e foi-se embora. O cretino. Eu sabia que acabaria se apaixonando por mim. — Mas Otávia... — repetiu Bruna. O espanto dava lugar à indignação. — Que baixeza! Chegar a um ponto desses! E você ainda conta com essa naturalidade... Otávia voltou para a irmã o rosto cândido. Um anel de cabelo caiu-lhe na testa alta e branca. — Por que esse espanto agora? Entre amantes há intimidade suficiente também para tapas, você sabe disso. — Que desgosto, Otávia, que desgosto. Se papai soubesse — murmurou Bruna saindo do quarto. Estava lívida. — Não sei mesmo como você pode... — E daí? Será que perdi o céu? — perguntou Otávia apontando o teto. Um risinho brando sacudiu-lhe os ombros (TELLES, 2009, p. 92).

Após a morte de Laura ocasionada pela piora da doença e o suicídio de Daniel, Virginia resolve passar um tempo em um internato, retornando definitivamente à casa de Natércio quando se percebe amadurecida. Dessa vez, ela entende que as pessoas a sua volta também são frágeis e imperfeitas, e se arrepende de ter saído da casa da mãe:

— Abandonei minha mãe no momento em que ela mais precisava de mim. Era demente mas muitas vezes me reconhecia e no fim eu sei que quis me ver, eu sei. Mas lá tudo era feio, pobre e eu queria o conforto da casa do meu pai. — Umedeceu os lábios ressequidos e prosseguiu rapidamente, antes de ser interrompida. — Você também deve saber que tio Daniel é que era meu pai verdadeiro. Muitas vezes vejo agora que ele tentou me confessar isso, mas eu o detestava tanto que ele achou melhor calar. E acabou se matando,

a bala entrou por um ouvido e saiu pelo outro. Não pude fazer nada por ele. Nem por Luciana, que atormentei até o fim, a ela que lutara para que a vida em nossa volta tivesse um aspecto menos miserável. Vestia e penteava minha mãe para que ela não parecesse tão sinistra, sempre roubava alguma flor de um jardim para enfeitar a mesa dele. — Fez uma pausa. Ouvia a própria voz ecoando mortíça. — Então levei a inquietação para a casa onde pensei ser bem recebida, lá fui atormentar Natércio com minha presença. Ele queria esquecer e eu não deixava, eu com os olhos do outro, com o andar do outro, lembrando a traição, ressuscitando tudo (TELLES, 2009, p. 150).

Apesar do foco principal do romance ser o conflito causado pelo adultério feminino e a angústia da personagem Virgínia, o romance inclui mais temas polêmicos, como a sexualidade desviante, através dos vizinhos Conrado e Letícia. Ela é uma tenista homossexual bem sucedida profissionalmente e bem resolvida com sua preferência sexual, chegando inclusive a cortejar Virginia e tenta convencê-la a ter uma experiência “diferenciada”. As irmãs criticam a aparência física masculinizada de Letícia:

— Mas ela já era tão magrinha — arriscou Virgínia habilmente. Notou que Bruna, há pouco tão ressentida, animara-se de repente. — Piorou então? — Piorou — gemeu Otávia mordiscando a ponta do lápis. — Virou um menino tão sem graça, ih! Virgínia desviou o olhar para a boneca. Então descobriu: Bruna não gostava de Letícia, devia ter havido alguma coisa entre ambas. E Otávia valia-se disso na tentativa da reconciliação. — Não acho que tenha piorado propriamente — começou Bruna afetando cansaço. — De fato, emagreceu e está alta demais, parece um rapazinho. — Ah, Bruna! — exclamou Otávia abrindo mais os olhos claros. — Não existe no mundo ninguém tão sem graça, você sabe disso (TELLES, 2009, p. 36).

Conrado, por quem Virginia nutre um sentimento amoroso, difere do padrão de “normalidade” masculina, ao ser considerado impotente sexualmente, conforme é revelado por Letícia para ela: “Então ainda não sabe? Hem? Seu amado nunca conheceu mulher alguma, meu caro irmão é impotente, entendeu agora? Impotente!” (TELLES, 2009, p. 128). No mais, a circunstância é confirmada a ela pela experiência com ele vivenciada por Otávia:

Fui para a chácara e passamos a tarde juntos. O dia estava bonito, nós dois sozinhos em pleno campo, ele me querendo, disto estou certa e eu me oferecendo com todos os recursos da imaginação. Até florinhas tinha em nosso redor, imagine você, até isso! Em dado momento ele foi ficando lívido, me olhou com a cara mais infeliz deste mundo e saiu correndo. Naquele olhar ele me disse tudo. De longe, ainda vi que se inclinava para a frente, os ombros sacudidos por um tremor. Até hoje não sei se estava vomitando ou se chorava (TELLES, 2009, 131).

Ao tratar de assuntos considerados tabus, Telles contempla o caráter transgressor da literatura gótica. A homoafetividade feminina é um tema não raro na obra de Telles, presente em contos e romances. Podemos encontrar essa temática presente em Telles no romance *As meninas* (1973), e nos contos “Uma branca sombra pálida” (1995) e “Tigrela” (1977). Segundo Carlos Magno Gomes,

(...) Essa representação é polêmica por ir contra os “bons costumes” e ser vista como espaço alternativo para a identidade sexual transgressora. Diante de uma sociedade castradora, Lygia Fagundes Telles apresenta o espaço homoerótico feminino em contraposição ao social, isto é, um espaço de contestação (GOMES, 2014, p.96-97).

O romance *Ciranda de Pedras* é um exemplo do julgamento sofrido pela mulher que exerce seu direito de liberdade de escolha amorosa. O enredo apresenta uma família moderna e plural na qual a matriarca é condenada por uma de suas filhas e considerada louca pelo fato de ter se separado do marido e viver um segundo casamento. Destacamos o ápice do preconceito que é uma de suas filhas acreditar que a mãe tenha sido punida com uma doença por causa dessa atitude.

Maria da Conceição Monteiro desenvolveu um estudo comparativo entre *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë, e *Ciranda de pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles, que ajuda a evidenciar a presença de traços do gótico na obra da autora brasileira.

Observa-se nos dois romances a violação da lei e a cumplicidade das autoras com os transgressores. Em *Wuthering Heights*, Catherine morre por quebrar a lei da fidelidade não em carne, mas no espírito. Em *Ciranda de pedra*, Laura morre por não respeitar os padrões sagrados impostos à mulher pelas leis do matrimônio e da família burguesa (MONTEIRO, 2007, p.4)

O caráter transgressor do gótico em relação ao patriarcalismo aparece em ambos os romances. Nele, as mulheres sofrem até as últimas consequências, comprometendo a própria sanidade para viver um grande amor. Para Monteiro (2007, p.5), Emily Brontë e Lygia Fagundes Telles rompem, nos seus romances, com o mundo normativo, para abraçar a vida na sua totalidade, descobrindo na criatividade artística aquilo que a realidade lhes recusa.

Os cenários diferem do tradicional castelo gótico, sendo substituídos por casas, ou seja, lares familiares. Esses ambientes abrigam uma grande profundidade de sentimentos diante da complexidade psicológica dos personagens. O medo, as

verdades camufladas, os mistérios e a repressão a que alguns são submetidos, juntamente com a dificuldade em lidar com os fantasmas do passado, assombram as famílias através do constante retorno a lembranças desagradáveis.

*Ciranda de pedra* também apresenta um ponto de semelhança com uma das obras célebres do estilo gótico, *Mathilda* (1959) de Mary Shelley; em ambas há a morte da mãe da personagem principal e o suicídio do pai, embora aconteçam em circunstâncias diferentes. A heroína de *O castelo de Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe também é órfã.

O gótico está sempre sendo reinventado de forma a corresponder às realidades do nosso momento histórico. Esse processo de reinvenção nos revela muitas coisas entre as quais o fato de que a opressão e a transgressão — elementos essenciais nas narrativas góticas — persistem nos nossos dias. Observa-se que, apesar de as narrativas góticas mudarem ao longo do tempo, ainda permanecem as mesmas no que diz respeito ao apelo às dicotomias que, ainda que momentaneamente, devem ser rompidas, para que se atinja uma resolução dos dilemas que configuram (MONTEIRO, 2007, p.1)

Observa-se, entretanto, alterações de elementos góticos nas obras latino-americanas, conforme Mantagrano e Tavares (2018, p.157) argumentam:

Nessas obras, nota-se igualmente o apagamento dos monstros tradicionais, em benefício de elementos sobrenaturais mais sutis, cuja existência por vezes pode ser contestada. São também marcados pela forte presença do cotidiano. Nelas, em geral, não somos levados a lugares exóticos ou inóspitos, mas, sim, ao espaço doméstico e urbano, onde supostamente reside a segurança. A exploração da temática cotidiana será comentada, em um segundo momento, quando o absurdo — herdeiro do realismo maravilhoso do século XX — infiltra-se na rotina das personagens, criando obras, que, sem serem de horror ou terror, ainda assim causam desconforto por sua estranheza.

Para além da literatura gótica feminina brasileira, mas ainda no campo da literatura gótica feminina latino-americana, Amanda Gizzo Zampieri (2010) realizou uma análise comparativa entre o romance inglês *The Old English Baron* (1778), de Clara Reeve, e o argentino *La Familia Del Comendador* (1854), de Juana Manso, e constatou neles similaridades, como a escravidão, a decadência social europeia e latino-americana, a busca de reconhecimento e o papel destinado às mulheres.

A base do estudo foram os chamados *topoi*<sup>9</sup> góticos, que constataram a presença do grotesco, do sublime e do sobrenatural nas vivências dos protagonistas de situações perigosas e violentas. Considerando que os *topoi* são transferidos para diversos contextos geográficos, históricos e culturais, conclui-se:

[...] que a migração dos *topoi* góticos permitiu que a literatura latino-americana de autoria feminina, isto é, narrativas que se encontravam à margem do discurso canônico, se apropriasse destas convenções para desvelar as mazelas da sociedade em outro contexto geográfico, histórico e cultural (ZAMPIERI, 2010).

Portanto, é constatado que o Gótico literário feminino em geral, tanto o norte americano como o latino-americano, utilizou com maestria elementos insólitos, fantasmagóricos e sobrenaturais, bem como enredos com motivos tradicionais e inovadores, fazendo abordagem de assuntos considerados tabus como sexualidade, adultério, suicídio, loucura e incesto.

---

<sup>9</sup> São as principais características dos romances góticos, como por exemplo: cenários amedrontadores, castelos em ruínas, noites com neblina, cidades medievais italianas (góticas por excelência); personagens em perigo, heróis e heroínas em apuros contra um vilão, geralmente o patriarca da família, personagens loucos ou histéricos (geralmente mulheres); segredos de família, cartas, encontros secretos, embustes, traições; disputas por dinheiro, duelos entre os personagens antagônicos; cenas de terror, violência gratuita, limite entre a vida e a morte, pesadelos, fantasmas, esqueletos, eventos sobrenaturais. (ZAMPIERI, 2011 [http://www.laifi.com/laifi.php?id\\_laifi=717&idC=10967#](http://www.laifi.com/laifi.php?id_laifi=717&idC=10967#) Acesso em Maio 2019).

### 3 EDGAR ALLAN POE: CONTO GÓTICO E MODERNIDADE

O escritor norte-americano Edgar Allan Poe nasceu em janeiro de 1809 em Boston, Massachusetts, Estados Unidos, e ficou órfão ainda jovem. Casou-se com uma prima e, já viúvo aos 39 anos de idade, morreu em Baltimore, Maryland, em outubro de 1849, de causas não definidas. Enquanto viveu, Poe realizou um exímio trabalho como escritor, poeta e crítico literário. Dono de uma imaginação fértil, uma enorme capacidade criativa e dedicação ao seu ofício, o escritor só obteve reconhecimento postumamente. Durante sua vida, a genialidade de Poe não foi bem compreendida e nem tampouco obteve aprovação da crítica, seja pelo seu estilo de vida instável ou pela temática “perturbadora” de seus textos. Conforme explicado por Camargo (2008, p.2-3):

Em função de um contexto pessoal permeado por escândalos e vícios, e da predileção de Poe por temas que desnudam os sentimentos e ações mais hediondas da alma humana como crueldades, loucuras, vinganças, assassinatos e emparedamentos, a recepção desse autor ficou comprometida. (...) Portanto, ao se afastar do humor e do puritanismo da época e utilizar elementos grotescos, mórbidos, perversos e estranhos, Poe até sua morte em 1849, foi tratado como um autor marginal, tendo sua literatura interpretada apenas como produto psicológico de um escritor atormentado.

A concepção do gênero textual “conto” teve em Poe um de seus teóricos mais importantes. O conto era considerado por ele o melhor meio da expressão artística. Para ele, a narrativa ficcional curta “possui vantagens peculiares sobre o romance, é uma área muito mais refinada que o ensaio, e chega a ter pontos de superioridade sobre a poesia” (POE, 2001, p.1). Por definição,

O conto é um gênero textual do campo literário que pretende comunicar algo e causar um efeito em seu interlocutor, neste caso, o leitor, pois tal efeito comunicado pode produzir uma ação no mundo. É importante destacar que um texto literário é um recorte artístico de uma época, ele revela as nuances da sociedade do período que retrata e, portanto, sendo um texto narrativo tem suas marcas relativamente estáveis (PRADO, 2016, p. 246).

Segundo Poe, o conto deve ser curto e completo, de modo que possa ser lido em uma única “assentada”, isto é, em um curto período de tempo e sem interrupção, pois pausas na leitura podem alterar a recepção do texto: “os interesses do mundo

que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro” (POE, 2001, p. 3).

De acordo com Nádya Gotlib (1990, p. 19), “a teoria de Poe sobre o conto recai no princípio de uma outra relação: entre a extensão do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o efeito que a leitura lhe causa”. A contribuição de Poe para a unidade de efeito estético do conto lhe rendeu a fama de precursor do conto moderno, bem como do conto policial e de ficção científica, consolidando o gênero da narrativa curta ficcional, que, como tal, não tem compromisso com a realidade.

A história do conto, nas suas linhas mais gerais, pode se esboçar a partir deste critério de invenção, que foi se desenvolvendo. Antes, a criação do conto e sua transmissão oral. Depois, seu registro escrito. E posteriormente, a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu esta função: de contador-criador-escritor de contos, afirmando, então, o seu caráter literário (GOTLIB, 1990, p. 9).

Em “Edgar Allan Poe, fundador da “Tradição” Gótica” (2019), Júlio França aponta os motivos que tornam a obra de Poe tão singular, entre eles, a originalidade.

Se não foi um inventor, se não foi um escritor “original” da literatura gótica, não é descabido entendê-lo como o fundador do Gótico, aqui entendido como uma tradição artística transitória. Com Poe, o Gótico deixou de ser um estilo de época e tornou-se o modo narrativo especializado em representar ficcionalmente o mal, que ainda nos assombra e nos maravilha até nossos dias (FRANÇA, 2019, p. 45).

No ensaio “The philosophy of composition” (1846), Poe esclarece que almeja produzir efeitos nos leitores de seus textos. Para ele, a essência da literatura está na capacidade de despertar algo no leitor.

Para Poe, as sensações, os sentimentos e as emoções deveriam ser produzidos no leitor. Quando representados no autor, não passariam de farsa e de histrionismo. Repugnava a Poe a ideia de que a literatura pudesse ser a realização precária de algo que não se pode exprimir adequadamente. Para ele, qualquer pensamento poderia ser exposto em linguagem. a dificuldade em expressá-lo seria um índice apenas de falta de método ou de reflexão (FRANÇA, 2019, p. 37).

Para Poe, a elaboração do texto consiste em um árduo trabalho focado no seu objetivo, e não resultado de uma inspiração que talvez só possa fazer sentido para o autor:

[...] a escandalosa rejeição da inspiração como origem da criação poética e a proposição do fazer poético como uma construção orientada por cálculos fizeram de Poe o articulador do que poderíamos chamar, sem maiores pretensões conceituais, de construtivismo poético (FRANÇA, 2019, p. 35).

Conforme afirmou França (2019, p. 39), a recepção alcançada pelo texto seria como um termômetro de aprovação do público e sinal de que o efeito esperado pelo autor foi obtido com sucesso. Entretanto, a busca ostensiva pela aceitação desagradava os críticos literários.

Em sua provocativa explicitação das intencionalidades autorais, Poe teria pretendido realizar o desejo inconfessável de qualquer autor, isto é, ser completamente compreendido, nos seus próprios termos, e garantir que todos os “gatilhos” produtores de efeitos que plantou em sua obra fossem encontrados e disparados. (...) Essa preocupação ostensiva com a recepção favorável da obra arte incomodou muitos críticos de Poe (FRANÇA, 2019, p. 39).

A grande maioria dos contos de Poe são de teor macabro e misterioso, além de explorarem o Gótico. Esses fatores, somados à instabilidade da sua vida pessoal conturbada e marcada por tragédias e pelo alcoolismo, fizeram com que a obra e o próprio autor ocupassem um lugar marginalizado por muito tempo.

Poe, que integrou o movimento romântico estadunidense, é atualmente consagrado na literatura mundial como um dos maiores representantes do Gótico literário. É considerado o “pai” da literatura gótica norte-americana, sendo reconhecido por explorar brilhantemente o estilo e ser capaz de disseminá-lo no mundo. Segundo França (2019, p. 33), “a literatura gótica é uma tradição literária cujos modos de funcionamento Allan Poe compreendeu como, provavelmente, ninguém, antes dele, compreendera”.

A obra de Poe é diversificada, com destaque para a ficção gótica e de horror. Como ilustração, citamos o conto “O barril de amontillado” (1846), que será utilizado como exemplo de conto gótico anglo-saxão e parâmetro para as análises. Além disso, ele apresenta enorme semelhança, principalmente na temática, com o conto “Venha ver o pôr do sol” de Lygia Fagundes Telles”, que é nosso principal exemplo de conto gótico brasileiro, antecedendo as demais análises. “O barril de Amontillado” e “Venha ver o pôr do sol” serão em seguida comparados.

### 3.1 “O barril de Amontillado”: um conto gótico anglo-saxão

No conto “O barril de Amontillado”, o personagem principal, Montresor, está disposto a vingar-se do amigo Fortunato, e o narrador autodiegético explicita esse objetivo já na primeira frase do conto: “Suportei o melhor que pude as mil e uma injúrias de Fortunato; mas quando começou a entrar pelo insulto, jurei vingança” (POE, s/d, p.14). Através da continuação de seu discurso percebemos que, mais do que disposto, Montresor mostra-se determinado a punir Fortunato, de forma que planeja com frieza um plano para alcançar seu objetivo:

Fica logo entendido que nem por palavras nem por fatos dera causa a Fortunato de duvidar de minha boa vontade. Continuei, como de costume, a fazer-lhe cara alegre, e ele não percebia que meu sorriso agora se originava da ideia de sua imolação. (POE, s/d, p.14).

A vítima, Fortunato, é caracterizada como um homem orgulhoso do próprio conhecimento sobre vinhos, o que serviu de pretexto para que Montresor o atraísse facilmente para o infortúnio. Ao encontrar Fortunato bêbado durante o carnaval, Montresor afirma ter comprado um barril de Amontillado, um tipo de vinho, mas não estar seguro a respeito de sua autenticidade, e cogita consultar alguém. Tal provocação é certa, aguça o interesse da vítima, que prontamente se oferece para ir até à adega do amigo verificar a procedência da iguaria.

O ambiente é uma cripta escura, úmida, deserta e insalubre, composta por paredes repletas de restos mortais humanos, como podemos observar no relato:

Havíamos passado diante de paredes de ossos empilhados, entre barris e pipas, até os recessos extremos das catacumbas. Parei de novo e desta vez me atrevi a pegar Fortunato por um braço acima do cotovelo.  
— O salitre! Veja, está aumentado. Parece musgo agarrado às paredes. Estamos embaixo do leito do rio. As gotas de umidade filtram-se entre os ossos. (POE, s/d, p.16)

Montresor detalha toda a sequência da execução de seu plano: “Passei a corrente em torno da cintura e prendê-lo, bem seguro, foi obra de minutos. Estava por demais atônito para resistir. Tirando a chave saí do nicho” (POE, s/d, p. 17). E deleita-se com o desespero de Fortunato: “(...) e depois ouvi as furiosas vibrações da corrente. O barulho durou vários minutos, durante os quais, para maior satisfação,

interrompi meu trabalho e me sentei em cima dos ossos” (POE, s/d, p. 18). O trabalho citado por ele é a construção de uma parede, com tijolos e argamassa, fechando a entrada do nicho onde Fortunato estava preso. E finaliza: “Contra a nova parede, reergui a velha muralha de ossos. Já faz meio século que mortal algum os remexeu” (POE, s/d, p. 18).

O conto apresenta elementos típicos da tradição gótica, tais como: o *locus horribilis*; uma cripta assombrosa; a figura do vilão, Montresor, assassino frio e cruel; a presença do passado que retorna para assombrar o presente: Fortunato é vítima do desejo de vingança por ressentimentos do passado do seu até então amigo Montresor. Já a temática da donzela em apuros, neste conto é substituído por uma vítima masculina.

Os elementos góticos e a maneira como a narrativa é conduzida, como veremos a seguir, assemelham-se muito significativamente aos encontrados no conto “Venha ver o pôr do sol” de Lygia Fagundes Telles.

### 3.2 “Venha ver o pôr do sol”: um conto gótico brasileiro

O conto “Venha ver o pôr do sol” foi publicado pela primeira vez em 1970 no livro *Antes do baile verde*, de Lygia Fagundes Telles. A obra consiste na reunião de dezoito contos de variados temas escritos por Telles entre 1949 e 1969, e contribuiu para a consagração da escritora, rendendo-lhe o Prêmio Guimarães Rosa em 1972, e o Prêmio Coelho Neto em 1973. Sua primeira versão contém uma carta de Carlos Drummond de Andrade enviada para Telles em janeiro de 1966, elogiando-a:

[...] O livro está perfeito como unidade na variedade, a mão é segura e sabe sugerir a história profunda sob a história aparente. Até mesmo um conto passado na China você consegue fazer funcionar, sem se perder no exotismo ou no jornalístico. Sua grande força me parece estar no psicologismo oculto sob a massa de elementos realistas, assimiláveis por qualquer um. Quem quer a verdade subterrânea das criaturas, que o comportamento social disfarça, encontra-a maravilhosamente captada por trás da estória. Unir as duas faces, superpostas, é arte da melhor. Você consegue isso. Tão diferente da patacoada desses contistas que se celebram a si mesmo nos jornais e revistas e a gente lê e esquece o que eles escreveram! Conto de você fica ressoando na memória, imperativo. Tchau, amiga querida. Desejo para você umas férias tranquilas, bem virgilianas. (TELLES, 2009, p. 133)

Em “Venha ver o pôr do sol”, o personagem Ricardo, ao saber que sua ex-namorada Raquel irá se casar com um homem rico, propõe a ela encontrá-lo por uma última vez como forma de despedida dos velhos tempos, e ela aceita o convite. Contudo, ao chegar à tarde ao endereço combinado e olhar o local, ela estranha o ambiente escolhido por ele: um antigo cemitério abandonado no topo de uma ladeira pouco povoada e repleta de terrenos baldios.

Ela subiu sem pressa a tortuosa ladeira. À medida que avançava, as casas iam rareando, modestas casas espalhadas sem simetria e ilhadas em terrenos baldios. No meio da rua sem calçamento, coberta aqui e ali por um mato rasteiro, algumas crianças brincavam de roda. A débil cantiga infantil era a única nota viva na quietude da tarde [...] [Raquel:] Veja que lama. [...] Tive que descer do táxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima. [...] E que é isso aí? Um cemitério? [...] [Narrador:] Ele voltou-se para o velho muro arruinado. Indicou com o olhar o portão de ferro, carcomido pela ferrugem. [Ricardo:] Cemitério abandonado, meu anjo. Vivos e mortos, desertaram todos. Nem os fantasmas sobraram [...] (TELLES, 2004, p. 26-27).

Ao chegar, Raquel logo começa a questionar Ricardo e expressar sua insatisfação ao deparar-se com o local. Ela também está apreensiva porque seu atual namorado é ciumento e não pode saber do encontro, mas é convencida pelo ex-namorado a entrar, sob o argumento de o lugar ser discreto para ninguém os ver.

Mas me lembrei deste lugar justamente porque não quero que você se arrisque, meu anjo. Não tem lugar mais discreto do que um cemitério abandonado, veja, completamente abandonado – prosseguiu ele, abrindo o portão. Os velhos gonzos gereram. – Jamais seu amigo ou um amigo do seu amigo saberá que estivemos aqui (TELLES, 2004, p. 28).

Ademais, o anfitrião alega estar sem dinheiro para ir a outro lugar e diz estar vivendo num local de péssimas condições. Ela então sugere outro programa e se oferece para pagar alguma bebida em um bar, mas ele não aceita, alegando preferir a morte ao saber que o dinheiro dela é proveniente do atual noivo. Além disso, a escolha de Ricardo supostamente tem apelo sentimental, pois ali estariam enterrados os seus parentes, e ele garante poder mostrar-lhe por ali o mais belo pôr do sol. Diz Ricardo: “Conheço bem tudo isso, minha gente está enterrada aí. Vamos entrar um instante e te mostrarei o pôr do sol mais lindo do mundo” (TELLES, 2004, p. 27).

Apesar da aparente motivação romântica, o suspense se intensifica e Raquel quer abandonar aquele cenário depreciativo, à medida que se revela cada vez mais decadente, tomado por mato, deserto e longe de tudo. Em contraponto ao desejo de

Raquel em encerrar a caminhada, Ricardo aguça sua curiosidade ao falar-lhe do suposto romance prematuro que teve com uma falecida prima e a incrível semelhança de aparência, principalmente dos olhos, entre Raquel e a menina que o amou, mas morreu muito jovem, aos quinze anos de idade.

Ao chegarem à suposta catacumba da família de Ricardo, que se encontrava dentro de uma capelinha completamente suja, Raquel não entende por que nem mesmo ele se importa com o asseio do local, que, para ela, é o lugar mais miserável e depressivo que já havia visto. Contudo, ele defende que ama essa “naturalidade”, a qual seria justamente a qualidade do local, junto com a solidão absoluta.

[Ricardo:] Sei que você gostaria de encontrar tudo limpinho, flores nos vasos, velas, sinais da minha dedicação, certo? Mas já disse que o que mais amo nesse cemitério é precisamente este abandono, esta solidão. As pontes com o outro mundo foram cortadas e aqui a morte se isolou total. Absoluta.  
 [Narrador:] Ela adiantou-se e espiou através das enferrujadas barras de ferro da portinhola. Na semiobscuridade do subsolo, os gavetões se estendiam ao longo das quatro paredes que formavam um estreito retângulo cinzento.  
 [Raquel:] E lá embaixo? [Ricardo:] Pois lá estão as gavetas. E, nas gavetas, minhas raízes. Pó, meu anjo, pó- murmurou ele (TELLES, 2004, p. 32).

Ricardo desceu a escada para mostrar as gavetas onde estaria o pó de sua gente, e chamou Raquel, que resistia, para descer também e ver o retrato de sua prima:

[Ricardo:] – A priminha Maria Emília. Lembro-me até do dia em que tirou esse retrato. Foi umas duas semanas antes de morrer... Prendeu os cabelos com uma fita azul e vejo-a se exibir, estou bonita? Estou bonita?... - Falava agora consigo mesmo, doce e gravemente. - Não, não é que fosse bonita, mas os olhos...Venha ver, Raquel, é impressionante como tinha olhos iguais aos seus. (TELLES, 2004, p. 33)

Quando Raquel finalmente desce e não consegue enxergar bem a foto da menina, que estava desbotada demais, ela lê a inscrição feita na pedra e descobre que tal pessoa não pode jamais ter sido namorada de Ricardo, pois morrera há mais de cem anos.

[Narrador:] Ela desceu a escada, encolhendo-se para não esbarrar em nada.  
 [Raquel:] – Que frio que faz aqui. E que escuro, não estou enxergando...  
 [Narrador:] Acendendo outro fósforo, ele ofereceu-o à companhia.  
 [...]Deixou cair o palito e ficou um instante imóvel. [Raquel:] – Mas esta não podia ser sua namorada, morreu há mais de cem anos! (TELLES, 2004, p. 33)

Estarrecida e aflita com a descoberta da mentira de mau gosto, Raquel escuta um barulho e sobe as escadas em direção ao portão onde avista Ricardo, do lado de fora, sorrindo maliciosamente. Entretanto, suas reclamações são interrompidas pelo fechamento do portão, feito por Ricardo, que se afasta e a informa que é dali, através de uma fresta de luz, que ela verá o pôr do sol.

A seriedade na face de Ricardo aterroriza Raquel, que clama desesperadamente para que ele a solte. Ademais, ela entra em choque ao perceber que ele havia tramado tudo, colocando uma fechadura nova no local, sacudindo as chaves diante dela, e indo embora. Antes, ao adentrar o local sem imaginar o que lhe iria acontecer, ela desceu a escada com cuidado para não esbarrar em nada, já depois de conhecer a verdade, aperta o rosto contra a grade:

[Raquel:] – Chega, Ricardo! Você vai me pagar!... – gritou ela, estendendo os braços por entre as grades, tentando agarrá-lo.- Cretino! Me dá a chave desta porcaria, vamos! - exigiu, examinando a fechadura nova em folha. Examinou em seguida as grades cobertas por uma crosta de ferrugem. Imobilizou-se. Foi erguendo o olhar até a chave que ele balançava pela argola, como um pêndulo. Encarou-o, apertando contra a grade a face sem cor. Esbugalhou os olhos num espasmo e amoleceu o corpo. Foi escorregando.

– Não, não... (TELLES, 2004, p. 34)

Embora pálida e quase inerte, os gritos estrondosos dela não cessam. Contudo, Ricardo ignora as súplicas e emite apenas um “boa noite, meu anjo”, apelido pelo qual costumava chamá-la, e prossegue até a saída do cemitério, onde assegura-se que os gritos de Raquel são inaudíveis e desce a ladeira abandonando o local. O conto termina assim como começa, com a descrição do lugar pacato onde crianças brincam, como se nada tivesse acontecido.

Guardando a chave no bolso, ele retomou o caminho percorrido. No breve silêncio, o som dos pedregulhos se entrecrocando úmidos sob seus sapatos. E, de repente, o grito medonho, inumano: – NÃO!

Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se multiplicaram, semelhantes aos de um animal sendo estraçalhado. Depois, os uivos foram ficando mais remotos, abafados como se viessem das profundezas da terra. Assim que atingiu o portão do cemitério, ele lançou ao poente um olhar mortiço. Ficou atento. Nenhum ouvido humano escutaria agora qualquer chamado. Acendeu um cigarro e foi descendo a ladeira. Crianças ao longe brincavam de roda. (TELLES, 2004, p.35)

A narrativa heterodiegética se passa em um ambiente sombrio, numa paisagem obscura e revela um crime passional cujo desfecho perturbador encerra o enredo enigmático com as principais características do Gótico literário; o *locus horribilis* é um

cemitério abandonado para onde o personagem em figura de vilão, o impiedoso Ricardo, que sofreu uma desilusão amorosa com Raquel, a leva e abandona em cárcere, situação referente ao tema da donzela em apuros. Durante sua ação, o vilão refere-se constantemente às lembranças do que vivera no passado, o que aparenta tê-lo causado sofrimento no presente, motivando sua vingança contra Raquel, que iria casar-se com um rapaz rico, nos remetendo à temática do passado que volta para assombrar o presente.

A personagem Raquel passa pelos estágios do medo conforme explora o ambiente no qual se encontra; o do terror, quando vê Ricardo trancando-a, e o do horror, quando verdadeiramente se dá conta de que foi enganada e presa na catacumba.

### 3.3 Comparação dos contos: “O barril de Amontillado” e “Venha ver o pôr do sol”

Em muitos aspectos o conto de Lygia apresenta ressonâncias intertextuais com o conto de Edgar Allan Poe. Dentre as características semelhantes encontradas nas histórias, destacam-se: o *locus horribilis*, a figura do vilão, a presença do passado que retorna para assombrar o presente e o tema da donzela em apuros. A donzela em apuros está presente no conto de Telles, ao passo que, embora seja acometido por infortúnio semelhante, a vítima do conto de Poe é masculina.

Os títulos dos contos revelam aspectos fundamentais sobre eles. No fim de cada história percebemos que foi o barril de Amontillado o que atraiu a vítima Fortunato para sua desgraça, assim como o pôr do sol levou Raquel ao encontro de sua morte. Para ele, a embriaguez o tomou de tal forma da realidade que foi inevitável recobrá-la. E para ela, ver o pôr do sol foi ver sua vida se esvaindo.

Ao discorrer sobre tais elementos, exceto a temática do passado que retorna para assombrar o presente, Howard Phillips Lovecraft utiliza como exemplo os detalhes da obra fundadora do Gótico literário, *O castelo de Otranto*:

A nova parafernália dramática consistia em primeiro lugar do castelo gótico, com sua lúgubre vetustez, vastas distâncias labirintos, alas abandonadas ou em ruínas, corredores úmidos, catacumbas malsãs escondidas e uma

procissão de fantasmas e de lendas tenebrosas, como núcleo de suspense e demonismo assustador. Além disso incluía o nobre tirânico e perverso como vilão; a heroína inocente, perseguida e geralmente insípida que é a vítima dos principais horrores e serve como ponto de vista e foco das simpatias do leitor. (2007, p.15-16)

*Os loci horribiles* que ilustram os contos nos remetem à seguinte explanação, dada por Jerrold Hogle:

Embora nem sempre de forma tão óbvia quanto em *O Castelo de Otranto* ou *Drácula*, um conto gótico geralmente se situa (pelo menos durante alguma parte do tempo) em um espaço antiquado ou que o aparente ser - seja um castelo, um palácio estrangeiro, uma abadia, uma prisão vasta, uma cripta subterrânea, um cemitério, uma fronteira ou ilha primitiva, uma grande casa ou teatro, uma cidade envelhecida ou um submundo urbano, um armazém em decadência, uma indústria, um laboratório, um prédio público ou uma nova recreação de antigo local, como um escritório com gabinetes velhos, uma nave espacial desgastada ou uma memória de computador. Dentro desse espaço ou combinação de espaços, escondem-se segredos do passado (às vezes de um passado recente) que perseguem os personagens, psicologicamente, fisicamente ou outras vezes durante o tempo principal da história (HOGLE, 2002, p.2).<sup>10</sup>

Lorena Santos (2010) lança mão da apresentação que Devendra Varma (1966) faz do vilão gótico: um ser sombrio e demoníaco, possuidor de uma ambição tirânica e uma paixão desgovernada. Para ele, o vilão também pode ser também um fora da lei ou uma espécie de super-homem poderoso, forte e sombrio.

Nos contos “Venha ver o pôr do sol” e “O barril de Amontillado”, a figura do vilão se relaciona com as descrições apresentadas por Lorena Santos (2010, p.40): ele ataca a vítima quando esta se encontra debilitada. Nos contos, o vilão gótico assemelha-se ao psicopata moderno que ataca seu alvo enquanto ele está em desvantagem física ou emocional, a fim de buscar afirmar a superioridade que ele julga possuir.

Em “Venha ver o pôr do sol”, o vilão Ricardo cria um motivo para convidar a ex-namorada para um encontro, conta uma falsa história para deixar a vítima vulnerável e só então atenta contra ela, trancando-a no lugar sombrio. Em “O barril de

---

<sup>10</sup> “Though not always as obviously as in *The Castle of Otranto* or *Dracula*, a Gothic tale usually takes place (at least some of the time) in an antiquated or seemingly antiquated space – be it a castle, a foreign palace, an abbey, a vast prison, a subterranean crypt, a graveyard, a primeval frontier or island, a large old house or theatre, an aging city or urban underworld, a decaying storehouse, factory, laboratory, public building, or some new recreation of an older venue, such as an office with old filing cabinets, an overworked spaceship, or a computer memory. Within this space, or a combination of such spaces, are hidden some secrets from the past (sometimes the recent past) that haunt the characters, psychologically, physically, or otherwise at the main time of the story.

Amontillado”, Montresor, o vilão, também usa da inverdade para embriagar sua vítima e se aproveitar de seu estado de vulnerabilidade, para então concretizar seu plano maligno.

A motivação desses vilões é a ofensa passada, isso ocorre nos contos analisados. Ainda segundo Lorena Santos (2010), em uma das formas de enredo mais recorrentes, a protagonista da ficção gótica é vítima de atos pretéritos, nem sempre por ela perpetrados. Sobre o fato de o passado voltar para assombrar o presente, Júlio França acrescenta:

A obscuridade do passado projeta sombras sobre o presente, arruinando o espaço da experiência, isto é, o passado que se faz presente, as partes do passado que um grupo social mantém vivas e esforça-se por conservar, por considerá-los relevantes tanto para ajudar a enfrentar os desafios do agora quanto planejar o amanhã (FRANÇA, 2016, p. 8).

No conto de Telles, Raquel é alvo do ex-namorado que não aceita ser “trocado” por outro rapaz com melhores condições financeiras do que ele, impedindo-a de casar e realizar os planos que lhe confessou. Já no conto de Poe, Fortunato é vítima dos sentimentos de inveja e fúria do seu suposto amigo, que leva a “competição” pelo conhecimento de vinhos até as últimas consequências e decide desaparecer com o rival. Conforme corrobora Lorena Santos:

De acordo com Karl (1975), a perseguição da donzela estimula o apetite do homem, que só pode funcionar quando sofre resistência. Ele só deseja a mulher enquanto pode aterrorizá-la e reduzir suas defesas emocionais. Ele então a ataca enquanto ela está drogada ou confusa e, ao mesmo tempo em que essa ação estabelece temporariamente o macho como ser supremo, acaba por arruinar suas pretensões à superioridade (SANTOS, 2010, p. 40).

A donzela em apuros, papel da personagem Raquel em “Venha ver o pôr do sol”, é um tópos oriundo do *Castelo de Otranto*, pois surgiu através da personagem Isabella, que é perseguida pelo vilão:

É Isabella, de Otranto, quem primeiro se encontra no que se tornou a mais clássica circunstância gótica: apanhada num “labirinto de escuridão” cheio de “claustros” subterrâneos e ansiosamente hesitante sobre o rumo a seguir, temendo a busca de um dominador e patriarca lascivo que quer usar seu ventre como um repositório de sementes que podem ajudá-lo a preservar sua propriedade e riqueza, por um lado, mas preocupado que, fugindo em uma

direção oposta, ela ainda está “ao alcance de alguém [masculino], ela não sabia quem”, do outro (p. 28) (HOGLE, 2002, p. 9).<sup>11</sup>

Conforme observado, o típico comportamento do vilão resulta na temática da donzela em apuros, como ocorre no conto de Telles. A personagem Raquel, após ser seduzida emocionalmente e acabar em um lugar de onde não mais sairia, tem suas defesas reduzidas ao ponto de não poder fazer nada além de gritar. Quando percebe ter sido enganada e trancada na catacumba, ela já se encontra impossibilitada de escapar. Embora a vítima no conto de Poe seja masculina, as questões intrínsecas do conceito são as mesmas.

Ao compararmos os textos, é notável que a descrição do destino de Fortunato, personagem do conto de Poe, apresenta semelhanças com o de Raquel. Além de o cenário da cripta se assemelhar ao cemitério onde a personagem do conto de Telles foi enclausurada, um subsolo que abriga cadáveres, de onde ninguém poderia ouvir gritos e pedidos de socorro, a forma trágica e tardia como as vítimas percebem terem sido engadas e estarem condenadas à morte também é similar. Ademais, a personalidade sádica dos vilões Montresor e Ricardo também se assemelha. Os dois se comunicam com suas vítimas de modo irônico e se comportam de forma calculista e fria.

Apesar de Poe e Telles produzirem textos com a presença do sobrenatural, os dois contos aqui analisados evitam o emprego desse elemento. Lovecraft (2007) cita diversas obras e escritores do Gótico que contam com o sobrenatural e muitos que não. Entre eles, Ann Radcliffe se destaca por introduzir o chamado “sobrenatural explicado”, em referência às obras em que as leis naturais da realidade não foram comprometidas ou são pouco afetadas, ou seja, os acontecimentos narrados são passíveis de explicações racionais.

A literatura gótica, contudo, possui, desde sua origem, duas tradições opostas: a linhagem de Horace Walpole, a do horror sobrenatural, que se contrapõe ao racionalismo e ao realismo que começavam a se impor nos romances do final do século XVIII, e a linhagem de Ann Radcliffe, em que o elemento sobrenatural é subjugado pela razão, e os atos humanos são a causa dos verdadeiros horrores (COLAVITO, apud FRANÇA, 2015 p. 1).

---

<sup>11</sup> It is Otranto's Isabella who first finds herself in what has since become the most classic Gothic circumstance: caught in “a labyrinth of darkness” full of “cloisters” underground and anxiously hesitant about what course to take there, fearing the pursuit of a domineering and lascivious patriarch who wants to use her womb as a repository for seed that may help him preserve his property and wealth, on the one hand, yet worried that, fleeing in an opposite direction, she is still “within reach of somebody [male], she knew not whom,” on the other (p. 28).

No livro em que disserta a respeito do horror sobrenatural na literatura, Lovecraft cita diversas obras sobrenaturais e não-sobrenaturais:

Mais adiante vemos a corrente dividir-se, produzindo excêntricos poetas e fantasistas das escolas simbolista e decadente cujos interesses no campo do inusitado mais se centram nas aberrações do instinto e do pensamento humanos que não propriamente sobrenatural, e sutis contadores de histórias cujos arrepios derivam mais diretamente das fontes tenebrosas da irrealidade do universo. (LOVECRAFT, 2007, p. 42).

### 3.4 Baudelaire e as fantasmagorias da cidade moderna

É conhecida a admiração de Baudelaire por Edgar Allan Poe, de quem foi leitor assíduo e tradutor. Poe e Baudelaire compartilham algumas semelhanças, biográficas e profissionais. Segundo Giorgio Agamben (2007), ambos os escritores partilham da premissa de que o labor poético deriva do trabalho árduo com a inteligência, e não dos sentimentos. Embora seus escritos transmitam emoções aos leitores, dispõem de impessoalidade artística. Em 1859, Baudelaire foi precursor no emprego da palavra “modernidade” como um novo estilo do fazer poético, definido pelo próprio como “a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então” (FRIEDRICH, 1978, p. 89).

Exímio escritor, poeta e crítico, Baudelaire marca o início da modernidade literária, em 1857, com a publicação da primeira edição da sua principal obra e também seu único livro de versos, intitulado *Les Fleurs du mal* (As Flores do Mal). A obra é escrita com preciosismos de métrica e rima e contém mais de cem poemas, alguns censurados por imoralidade ao tratar o amor de maneira erótica, melancólica e até mesmo violenta. Isso se deve ao fato de Baudelaire falar de forma crua sobre o sadismo e o sexo, causando a proibição da obra, que perdurou por quase cem anos, até meados do século XX.

Para Baudelaire, a arte não devia se limitar a representar a natureza, mas romper com qualquer forma de utilitarismo. Ou seja, não era necessário que fosse útil, tivesse função ou missão. Era permitido inovar, desconstruir e reconstruir da maneira que o artista quisesse, afinal, tudo é fruto da imaginação, do olhar transfigurador e do

trabalho de seu criador. Baudelaire oferece um contraponto ao apreço de Poe pelo total entendimento do leitor de duas intenções e efeitos. Para o poeta francês, a possibilidade do não entendimento de suas criações era positivo, pois resultava da sua criatividade e originalidade: “Existe uma certa glória em não ser compreendido” (BAUDELAIRE apud FRIEDRICH, 1978, p. 16).

Como Poe, Baudelaire pode ser considerado um artista marginal. Nasceu em família abastada, mas após a morte do pai e do casamento da mãe com um general influente e próximo a Napoleão III, se entregou à boemia e acabou sendo enviado à Índia por seu padrasto no ano de 1840. Retornando antes de concluir a viagem e reivindicando a herança dos pais ao chegar à maioridade, Baudelaire continuou na vida boêmia, fazendo um alto consumo bebidas e drogas, como haxixe e absinto. Após a mãe entrar na justiça e retirar sua herança, Baudelaire passa a viver apenas com uma mesada, recorrendo a empréstimos e mudando de endereço diversas vezes para fugir dos credores.

O cenário das obras de Baudelaire é a Paris do século XIX, uma cidade sob poder de Napoleão III, cercada de ruas largas, arquitetura monumental, bulevares e novas construções de diversos estilos, graças às reformas urbanas levadas a cabo por Georges-Eugène Haussmann, entre 1852 e 1870. A Paris de Baudelaire é um centro de desenvolvimento urbano e econômico, uma cidade movida pelo consumismo e local das grandes exposições mundiais onde se exibiam os avanços culturais e industriais de todo o mundo.

Apesar de o poeta não estar satisfeito com a realidade que o cerca, não busca a evasão, diferenciando-se dos artistas românticos, que tradicionalmente se afastam do cotidiano citadino. Ao oposto disso, Baudelaire tematiza o espaço urbano de maneira ambígua, expondo as belezas e os horrores da cidade moderna, exaltando o contraste entre o presente e o passado como um tremendo paradoxo que o assombra e fascina. Sua visão diferenciada do belo e a maneira inovadora com que encontra beleza na paisagem urbana são características responsáveis por sua consagração como grande poeta moderno.

No ensaio “O pintor da vida moderna”, Baudelaire faz uma crítica positiva aos quadros do artista Constantin Guys (1802-1892) que retratam Paris. Para o poeta, o belo é constituído a partir de uma junção do imutável com o atual:

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão (2006, p. 852).

Ainda na mesma obra, no décimo capítulo intitulado “A Mulher”, o poeta apresenta sua visão sobre a beleza feminina. Para ele, a mulher deve ser uma espécie de obra de arte ambulante, e qualquer adorno que a embeleze deve ser considerado parte da mulher. No décimo primeiro capítulo, “Elogio da Maquiagem”, Baudelaire apresenta sua visão sobre o impacto da maquiagem no embelezamento feminino, deixando claro que as mulheres devem-se apresentar bem ornamentadas com maquiagem, roupas e joias, porém a maquiagem é somente um artifício para corrigir pequenas imperfeições, servindo apenas para as naturalmente belas.

Em *As flores do Mal*, o sujeito lírico moderno discorre tanto sobre ele próprio como sobre a sociedade em geral que compartilha do mesmo momento histórico. Sobre a condição humana, Baudelaire é atingido por um profundo desencanto e atribui ao homem uma figura decaída. A modernidade “pesa sobre ele como excomunhão” (AGAMBEN, 2007, p. 37). Nesse sentido, compartilha da mesma desconfiança da razão e do progresso dos escritores góticos. Invertendo a teoria do “bom selvagem” do filósofo Jean-Jacques Rousseau – “O homem é bom por natureza, e a sociedade o corrompe” –, Baudelaire acredita que o homem nasce naturalmente mau e a virtude é algo aprendido na sociedade.

Um exemplo desse posicionamento aparece logo no início de *As flores do mal*, no poema de abertura, intitulado “Ao leitor”. A poesia não edifica o homem. O poeta encarna um ser maldito, malfeitor e transgressor, isto é, o “poeta apache”. Walter Benjamin explica a origem do termo: “O apache renega as virtudes e as leis. De uma vez por todas, denuncia o contrato social. Pensa estar, assim, separado do burguês por todo um mundo” (1985, p. 103). Ademais, é nítida a despersonalização do lirismo na medida em que o poeta não se expressa em primeira pessoa (eu), e sim em terceira (nós):

A tolice, o pecado, o logro, a mesquinhez  
Habitam nosso espírito e o corpo viciam,  
E adoráveis remorsos sempre nos saciam,  
Como o mendigo exhibe a sua sordidez.

Fiéis ao pecado, a contrição nos amordaça;  
Impomos alto preço à infâmia confessada,

E alegres retornamos à lodosa estrada,  
 Na ilusão de que o pranto as nódoas nos desfaça.  
 Fiéis ao pecado, a contrição nos amordaça;  
 Impomos alto preço à infâmia confessada,  
 E alegres retornamos à lodosa estrada,  
 Na ilusão de que o pranto as nódoas nos desfaça.

Baudelaire considerava a sociedade burguesa superficial e fútil. Buscava se afastar desse estilo para alcançar o sublime, o imutável, abrindo mão de usufruir uma vida confortável financeiramente para não trabalhar e se render ao *ethos* burguês. Além disso, ele faz críticas e desdenha do público, que para ele não entende de arte, ressaltando que a beleza não existe somente na arte dos artistas consagrados, mas também podem ser revelada por artistas anônimos:

Felizmente, de vez em quando aparecem justiceiros, críticos, amadores e curiosos que afirmam nem tudo estar em Rafael nem em Racine, que os poetas menores possuem algo de bom, de sólido e delicioso, e, finalmente, que mesmo amando tanto a beleza geral, expressa pelos poetas e artistas clássicos, nem por isso deixa de ser um erro negligenciar a beleza de circunstância e a pintura de costumes.[...] O passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para os quais ele era presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente (BAUDELAIRE, 2006, p. 851).

Ao mesmo tempo em que critica a vida burguesa, Baudelaire sente fascínio pelo seu grotesco. Isto é, o infortúnio e a aflição fundam a existência humana e ele passa a encontrar a beleza no que é considerado estranho e feio, aproximando-se do gótico. O próprio título “As flores do mal” traz um paradoxo entre as flores, positivas, que representam o bem, e o negativo e sombrio, com a atribuição do “mal”. Para ele, a beleza consiste na junção do clássico com o moderno, ou seja, do passado com o presente. Tal fato é notável em seu estilo de escrita, à medida que usa palavras eruditas e rebuscadas, mas também gírias da época, algo inovador na literatura de então.

O poema “Paisagem”, que aparece na abertura da série “Quadros Parisienses” de *As flores do Mal*, traz imagens que povoam a poesia ocidental há séculos, figuras eternas que se juntam a elementos modernos, estruturando, assim, o paradoxo da

junção do clássico com o moderno. Na primeira estrofe observamos a presença de elementos clássicos que remetem ao contato com a natureza, como o céu e o vento, caracterizando o sublime.

Quero, para compor os meus castos monólogos,  
Deitar-me ao pé do céu, assim como os astrólogos,  
E, junto aos campanários, escutar sonhando  
Solenes cânticos que o vento vai levando.

Na segunda estrofe, encontramos elementos da paisagem urbana da Paris moderna, como torres, chaminés e mastros da cidade. O poeta afirma no segundo verso observar o fim do turno de trabalho de operários em uma oficina, sendo isso um dado típico da modernidade, do urbano.

As mãos sob meu queixo, só, na água-furtada,  
Verei a fábrica em azáfama engolfada;  
Torres e chaminés, os mastros da cidade,  
E os vastos céus a recordar eternidade.

Na terceira estrofe, a aproximação entre o natural e o urbano é ainda mais direta. Ao descrever o anoitecer, o poeta trabalha com a dualidade entre o elemento da natureza, a estrela, a luz natural, e o elemento da cidade, a lâmpada, a luz elétrica, a querosene ou a gás, encontrando encantamento na fumaça das fábricas, comparadas com rios de carvão. O aspecto sombrio da cidade moderna tem relação direta com a estética gótica.

É doce ver, em meio à bruma que nos vela,  
Surgir no azul a estrela e a lâmpada à janela,  
Os rios de carvão galgar o firmamento  
E a Lua derramar seu suave encantamento.

No poema “O crepúsculo vespertino”, parte da mesma série da obra, o poeta nos apresenta ao charme perturbador da noite parisiense. À medida que o ambiente é relevado, é notável o olhar transfigurador do poeta que descreve a atmosfera gótica, “crepuscular”, do espaço urbano. No poema aparece a figura do “poeta trapeiro”, que encontra beleza em meio à sujeira da cidade da era industrial. Como explica Benjamin (1985, p. 103): “Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo

vulgar. Trespasam-no os traços do trapeiro que ocupou a Baudelaire tão assiduamente”.

No início da segunda estrofe, há uma ode à dimensão noturna da existência, em evidente atmosfera gótica. A estrofe aborda o alívio da classe operária que termina o dia de trabalho e vai para casa aliviada por ter garantido o alimento, podendo finalmente descansar. Outros personagens marginalizados aparecem: meretrizes, enfermos, bandidos, entre outros, conferindo grandeza e diversidade trágicas à cidade moderna.

Eis a noite sutil, amiga do assassino;  
Ela vem como um cúmplice, a passo lupino;  
Qual grande alcova o céu se fecha lentamente,  
E em besta fera torna-se o homem impaciente.

Ó noite, amável noite, almejada por quem  
Cujas mãos, sem mentir, podem dizer: Amém,  
Galgamos nosso pão! – É a noite que alivia  
As almas que uma dor selvagem suplicia,  
O sábio cuja fronte pesa sem proveito,  
E o recurso operário que regressa ao leito.

O sábio cuja fronte pesa sem proveito,  
E o recurvo operário que regressa ao leito.  
Entretanto, demônios insepultos no ócio  
Acordam do estupor, como homens de negócio,  
E estremeçam a voar o postigo e a janela.  
Através dos clarões que o vendaval flagela

O Meretrício brilha ao longo das calçadas;  
Qual formigueiro ele franqueia mil entradas;  
Por toda parte engendra uma invisível trilha,  
Assim como inimigo apronta uma armadilha;  
Pela cidade imunda e hostil se movimenta  
Como um verme que ao Homem furta o que o sustenta.

Ouvem-se aqui e ali as cozinhas a chiar,  
Os teatros a ganir, as orquestras a ecoar;  
Sobre as roletas em que o jogo encena farsas,  
Curvam-se escroques e rameiras, seus comparsas,  
E os ladrões, que perdão ou trégua alguma têm  
Começam cedo a trabalhar, eles também,  
Forçando docemente o trinco e a fechadura  
Para que a vida não lhes seja assim tão dura.

Em *As flores do mal*, os poemas abrangem elementos da natureza e partes da cidade moderna, incluindo a arquitetura e sujeitos marginalizados. Eles revelam as contribuições de Baudelaire na articulação e definição das fantasmagorias da cidade moderna, de seu caráter anti-burguês e anticonvencional, claramente alimentadas pela literatura de Poe e pelo Gótico literário.

#### 4 ANÁLISE DE CONTOS GÓTICOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

A produção literária de Lygia Fagundes Telles é vasta e diversa, permeada de contos e romances. Apesar de Telles não ser considerada uma escritora do gótico, há muitos elementos do fantástico em seus textos. Conforme afirma Gama-Kahlil (2017, p.185) "A carreira dessa escritora é marcada pelas incursões no fantástico, uma vez que na grande maioria dos seus contos há o enredamento de ambientações insólitas, as quais colocam as personagens e possivelmente os leitores em estado de intensa hesitação". E complementa:

Suas narrativas se constroem, em geral, quer pela revisitação do fantástico clássico, em que, à maneira todoroviana, a hesitação é a mola propulsora, quer pela recitação e pela reinvenção de imagens e temáticas da literatura gótica. Algumas imagens planteadas nas narrativas de Telles retomam, de forma descontínua, imagens presentes no gótico, como uma espécie de tensão (GAMA-KHALIL, 2017, p. 186).

Um fato observado é que as cores da narrativa também fazem parte do conjunto de vestígios do gótico utilizados para expressar ou ressignificar algo no contexto do enredo. A cor verde recebe destaque na obra de Telles. Ela está presente diretamente muitas vezes em descrições de ambientes, em nomes de contos como "A rosa verde", "Verde lagarto amarelo" e "Antes do baile verde" (também título de livro homônimo) e indiretamente em forma de natureza, em outros como por exemplo "Anão de jardim" e "Jardim selvagem". Segundo Kahlil, a utilização dessa cor é um recurso que pode causar uma ideia dúbia devido a dupla possibilidade do seu simbolismo.

Nos contos fantásticos de Lygia Fagundes Telles, há uma recorrência da cor verde a compor os cenários de objetos. O verde é uma cor ambivalente. Se por um lado porta uma simbologia positiva, por ser a cor do reino vegetal da própria vida, por outro é a cor da decomposição (GAMA-KHALIL, 2017 p.189).

Além do verde, outras cores recebem destaque nos títulos dos contos de Telles. De forma direta, são eles: "O cacto vermelho", "Uma branca sombra pálida", "Cinema gato preto", "A estrela branca", "Negra jogada amarela" e "Noturno amarelo". E indireta: "Meia-noite em ponto em Xangai", "Venha ver o pôr do sol", "As pérolas", "Lua crescente em Amsterdã", "Boa noite, Maria", "Papoulas em feltro negro" e "As cerejas". Além de contos mórbidos, com títulos que não fazem referência ao tema abordado,

na coletânea de Telles também há títulos reveladores como “O segredo”, “Suicídio na granja” e “Os mortos”.

Além das cores, em maioria escuras, a atmosfera misteriosa é comumente encontrada nos enredos de Telles, por meio do espaço e ou dos personagens. De acordo com Khalil (2014, p. ), destacando o parentesco entre o fantástico e o gótico, "Em muitos contos de Lygia Fagundes Telles, a morte, a noite e seus efeitos fulguram, ocupando um espaço central nos enredos, nos quais fantasmas e seres às vezes monstruosos protagonizam ações, o que conduz a uma atmosfera de revisitação ao gótico".

A ambientação propícia para a narrativa fantástica é a noite, o mundo sombrio. O contexto noturno, nessa ambiência, quase sempre funciona como metáfora da morte. A noite abarca um espaço-tempo em que uma cronotopia que deflagra acontecimentos insólitos e absurdos. É nela que as pessoas sonham; logo, alcançam dimensões, insondáveis e irracionais (GAMA-KHALIL, 2017, p.186 )

A seguir, os contos “A caçada”, “Noturno amarelo”, “Lua crescente em Amsterdã”, “Jardim selvagem”, “Venha ver o pôr do sol” e “Os objetos”, de Lygia Fagundes Telles, serão resumidos, analisados e categorizados a partir das vertentes do Gótico.

#### 4.1 A caçada: a presença do insólito

O insólito é um termo que incorpora em macro categoria as vertentes do Fantástico, do Gótico, do Estranho, do Maravilhoso e da Ficção Científica. Lygia Fagundes Telles lançou mão desses elementos no conto “A caçada”, publicado em 1970, integrante da obra *Antes do baile verde*.

Se no século XIX o fantástico não parece ter chegado às penas femininas, salvo honrosas exceções, [...], em meados do século XX, ainda que timidamente, mulheres começaram a explorá-lo e, ao longo dos anos seguintes, seus números só foram aumentando [...]. (MANTAGRANO; TAVARES, 2018 p. 112).

No conto “A caçada” (1970) há elementos do estranho, do maravilhoso, do fantástico e do duplo, como veremos a seguir. Nele, um homem entra numa loja de antiguidades de uma velha senhora e observa com perplexidade uma peça de tapeçaria antiga, caindo aos pedaços, que retrata a cena de uma caçada em um bosque. Ele é atraído pela cena que acredita já ter visto antes em algum lugar. Intrigado, visita a loja outras vezes, sempre atento à peça, julgando conseguir enxergá-la cada vez melhor.

— Parece que hoje está mais nítida... — Nítida? — repetiu a velha, pondo os óculos. Deslizou a mão pela superfície puída. — Nítida, como? — As cores estão mais vivas. A senhora passou alguma coisa nela? A velha encarou-o. E baixou o olhar para a imagem de mãos decepadas. O homem estava tão pálido e perplexo quanto a imagem. — Não passei nada, imagine... Por que o senhor pergunta? — Notei uma diferença. — Não, não passei nada, essa tapeçaria não agüenta a mais leve escova, o senhor não vê? Acho que é a poeira que está sustentando o tecido acrescentou, tirando novamente o grampo da cabeça. (TELLES, 2004, p. 71).

A cada vez que se concentra, ele desvenda mais algum detalhe sobre ação mostrada na peça, caracterizando a atmosfera Fantástica, Maravilhosa e Estranha que permanece durante toda a narrativa, fazendo com que o leitor também se questione sobre a realidade.

— Parece que hoje tudo está mais próximo — disse o homem em voz baixa. — É como se... Mas não está diferente? A velha firmou mais o olhar. Tirou os óculos e voltou a pô-los. — Não vejo diferença nenhuma. — Ontem não se podia ver se ele tinha ou não disparado a seta... — Que seta? O senhor está vendo alguma seta? — Aquele pontinho ali no arco... A velha suspirou. — Não vejo diferença nenhuma. (...) Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada! Quando? (TELLES, 2004, p. 73).

O Fantástico, o Maravilhoso e o Estranho costumam estar presentes nas narrativas góticas. Segundo Todorov, em *Introdução à Literatura fantástica*, o Fantástico se limita no tempo da identificação do leitor da racionalidade de algo, ou seja, no tempo em que o leitor leva para apreender a leitura como racional ou não:

O fantástico se funda essencialmente na hesitação do leitor – um leitor que se identifica com o personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode se resolver, seja porque admitimos que o acontecimento pertence à realidade, seja porque decidimos que ele é fruto da imaginação ou o resultado de uma ilusão (TODOROV, 1975, p. 165).

O Maravilhoso se dá quando não são encontradas explicações lógicas para os acontecimentos extraordinários, e o Estranho, quando a lei da naturalidade não é obstruída, como elucida Lorena Santos:

Ao fim da história o leitor toma uma decisão, mesmo que esta não seja tomada pela personagem. Caso o leitor entenda que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar o fenômeno descrito, a obra pertence ao gênero Estranho, também chamado de Sobrenatural Explicado, conforme a classificação de Todorov. Caso o leitor decida que as leis da natureza conhecidas não são suficientes para explicar o fenômeno, então ele se encontra diante do gênero do Maravilhoso, ou sobrenatural aceito (SANTOS, 2010, p. 86).

O conceito de Estranho advém do pensamento freudiano, remetendo a algo assustador, que causa medo e horror e é familiar, conhecido.

Todorov, ao fazer a distinção entre “fantástico”, “maravilhoso” e “estranho”, incorpora em sua definição o conceito de “unheimlich”, como experiência de uma presença inquietante que irrompe no cotidiano, mesmo ignorando intencionalmente as implicações psicológicas apresentadas por Freud (BATALHA, 2011, p. 5).

“A caçada” também abrange o Sobrenatural e o Duplo. O termo Sobrenatural designa que algo é inexplicável ao entendimento, diferentemente do Fantástico, que surge em meio a uma normalidade, e já exclui a possibilidade do real, como explica Maria Cristina Batalha (2011, p. 6). Dentre as diversas definições para o conceito de Duplo,

Lamas (2004) também discorre quanto à origem do mito do duplo, afirmando sua conexão direta com a experiência da subjetividade. Ela ressalta que até o século XVI, duplo significava uma tendência ao idêntico, à unidade e ao homogêneo, mas que depois desse século, sofre modificações diversas, passando a representar a oposição dialética e o heterogêneo (SANTOS, 2010, p. 72).

O Duplo é revelado quando o homem se entende como um integrante da cena. Ele continua em uma busca incessante para sua identidade: “Teria sido esse caçador? Ou o companheiro adiante, o homem sem cara espiando por entre as árvores? Uma personagem de tapeçaria. Mas qual?” (...) “E se tivesse sido o pintor que fez o quadro?” (TELLES, 2004, p. 73). Mesmo com a dúvida perturbadora, ele repete para si mesmo que não está louco.

A resposta para o mistério começa a aparecer durante um pesadelo aterrorizante no qual o homem consegue sentir o sangue na face, fazendo-o suspeitar que ele fosse o alvo da caça. No gótico, os sonhos e pesadelos são frequentemente ilustram as emoções, sem mediação e num nível mais aterrorizante, possibilitando revelar ao leitor algo que a personagem tem muito medo de perceber de si própria (SANTOS, 2010, p. 71). Ao acordar, a solução que ele encontra para cessar o sofrimento é destruir a peça “antes” que seja morto na mesma. Contudo, ao se deparar com ela novamente, a loja se transforma na floresta diante dele, e ele ao não conseguir fugir, cai, sentindo dor:

Encontrou a velha na porta da loja. Sorriu irônica: — Hoje o senhor madrugou. — A senhora deve estar estranhando, mas... — Já não estranho mais nada, moço. Pode entrar, pode entrar, o senhor conhece o caminho... “Conheço o caminho” — murmurou, seguindo lívido por entre os móveis. Parou. Dilatou as narinas. E aquele cheiro de folhagem e terra, de onde vinha aquele cheiro? E por que a loja foi ficando embaçada, lá longe? Imensa, real só a tapeçaria a se alastrar sorratamente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdeadas. Quis retroceder, agarrou-se a um armário, cambaleou resistindo ainda e estendeu os braços até a coluna. Seus dedos afundaram por entre galhos e resvalaram pelo tronco de uma árvore, não era uma coluna, era uma árvore! Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro o bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho.(...) Comprimiu as palmas das mãos contra a cara esbraseada, enxugou no punho da camisa o suor que lhe escorria pelo pescoço. Vertia sangue o lábio gretado. Abriu a boca. E lembrou-se. Gritou e mergulhou numa touceira. Ouvia o assobio da seta varando a folhagem, a dor! “Não...” – gemeu, de joelhos. Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração (TELLES, 2004, p.75-76).

A narrativa se finda sem esclarecer se o homem morreu de fato na loja, talvez de infarto devido ao local da dor sentida, se viveu uma experiência que transcendeu a realidade ou se sofreu uma metamorfose para o seu duplo, o animal.

No que tange ao cenário, a loja de antiguidades pode ser identificada com uma paisagem gótica, devido a sua descrição de local decadente, sujo, escuro e claustrofóbico:

A loja de antiguidades tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus anos embolorados e livros comidos de traça. Com as pontas dos dedos, o homem tocou numa pilha de quadros. Uma mariposa levantou voo e foi chocar-se contra uma imagem de mãos decepadas. (TELLES, 2004, p.71)

O suspense instaurado em “A caçada” é decifrado nas linhas finais do conto, todavia, o mistério não é dissolvido por completo, pois não sabemos o destino do

personagem principal depois do fatídico evento que supostamente lhe revelou “o passado”. Apesar de ter sido apontada uma “lente de aumento” nas possibilidades levantadas por ele, a hipótese de o evento ter sido vivido ou não em outra dimensão existencial não é esclarecida. Assim, confirma-se algumas categorias do insólito na narrativa, como duplo acerca do protagonista e o fantástico, estranho e maravilhoso na relação entre ele e a tapeçaria.

#### 4.2 Noturno amarelo: o fantástico e a *femme fatale*

O Gótico contemporâneo, que tem a modernidade urbana como objeto central, se faz mostrar no conto “Noturno amarelo” da escritora Lygia Fagundes Telles. Publicado no livro *Seminário dos Ratos* (1977), o conto narra em primeira pessoa um acontecimento marcante na vida da personagem principal, Laura. A narrativa é repleta de “goticismos” e revela um enredo ligado ao Fantástico, que transita entre o passado e o presente, assim como aborda temas como a morte, a loucura, o desencontro amoroso e a vingança.

A história se inicia numa estrada escura, iluminada apenas pelo luar escondido, onde o carro em que estão Laura e o marido Fernando enguiça por falta de combustível. Em meio ao ríspido diálogo entre os dois, ela admite para si mesma que seu relacionamento conjugal está falido e se questiona o motivo de sua tolerância a ele, o que supõe ser o medo de se encontrar sozinha, sentimento este que geralmente é advindo de valores do patriarcalismo, que, como comentado anteriormente, costumam afetar o comportamento das heroínas góticas tradicionais. A reflexão da personagem é feita em tom de lamento:

Quando me lembro dessa noite (e estou sempre lembrando) me vejo repartida em dois momentos: antes e depois. Antes, as pequenas palavras, os pequenos gestos, os pequenos amores culminando nesse Fernando, aventura medíocre de gozo breve e convivência comprida. Se ao menos ele não fizesse aquela voz para perguntar se por acaso alguém tinha levado a sua caneta. (...) Anos e anos tentando desenredar o fio impossível, medo da solidão? Medo de me encontrar quando tão ardentemente me buscava? (TELLES, 2004, p. 304)

Em seguida, Laura sente o aroma de uma flor, dama-da-noite, e resolve segui-lo. Ela acha divertido o fato de o mato rasteiro prender seu vestido durante o caminho, enquanto o aroma a guia até chegar a uma casa que se revela muito familiar a ela. A partir desse momento já é possível notar o elemento sobrenatural com a descrição feita por Laura, caracterizando a casa como “fora do tempo”, e em uma noite “dentro da noite”:

Segui pela vereda. Tão familiar. Como a casa lá adiante, lá estava a casa alta e branca fora do tempo mas dentro do jardim. O perfume que me servira de guia estava agora diluído, como se - cumprida a tarefa - relaxasse num esvaimento, posso? Vi as estrelas maiores nessa noite dentro da noite (TELLES, 2004, p. 305).

Ao abrir o portão Laura reconhece a “ranhetice” dos gonzos, encrostados de ferrugem e ao adentrar, encontra todos os seus familiares reunidos, que não via há muito tempo. Os parentes de Laura se traduzem em fantasmas do passado que assombram seu presente e, a casa mal-assombrada é o *locus horribilis*, que ganha vida com sua chegada: “A folhagem completamente parada. Uma luz acendeu no andar superior da casa. Outra janela acendeu em seguida. No andar inferior, três das janelas projetaram sucessivamente seus fochos amarelos até a varanda(...)” (TELLES, 2004, p. 305).

A família de Laura é uma representação alegórica do remorso, da culpa e da busca pela redenção; durante todo o tempo em que permanece na casa, Laura busca se inteirar a respeito da vida dos familiares e se retratar com eles, e assim, aos poucos o leitor descobre o passado. O evento causa um misto de sentimentos intensos em Laura, que variam de acordo com cada pessoa que ela encontra. Por exemplo, o rever a irmã, Duchá, relata: “Ouvi ainda as batidas do meu coração tão assustado que virei para Ifigênia, ela teria ouvido?” (TELLES, 2004, p. 308).

Um elemento comum no encontro entre Laura e cada um de seus fantasmas é o fato de todos apresentarem queixas a respeito das “dívidas” dela para com eles. Laura é cobrada por diversas coisas que não cumpriu, que variam de coisas simples como a promessa de levar Ifigênia a uma viagem e a troca de objetos com sua irmã, Duchá, até a mágoas mais graves.

Entre as reclamações dos parentes, acusações de abandono da família e o não cumprimento de promessas, Ducha refere-se à irmã como uma *femme fatale*,<sup>12</sup> tipo de personagem também bastante encontrada no Gótico. De acordo com Fernando Monteiro de Barros e Maria Cristina Ribas (2014):

No período romântico, a *femme fatale* é dotada de uma natureza quase mítica, que associa lendas populares às figuras mitológicas para criá-la a partir da figura da “mulher vampira”, em curioso paralelo aos traços míticos de Lilith, sua contraparte arquetípica. Já durante o período neogótico do decadentismo, a *femme fatale* será transformada no grande símbolo feminino da literatura *fin de siècle* (...) a mulher é apresentada como causa da queda, como encarnação de todo o mal, visão herdada de uma tradição milenar (...) (BARROS; RIBAS, 2014, p. 95-96).

A associação do estereótipo de *femme fatale* feita por Ducha à personalidade de Laura se deve à postura que a mesma apresentou na juventude; ela tivera um conturbado relacionamento amoroso com o primo Rodrigo, e, como oportunidade de rompimento, o havia trocado pelo namorado da prima Eduarda. A traição resultou em um grande transtorno no âmbito familiar e Rodrigo tentou cometer suicídio.

- E ainda por cima faz a *femme fatale* - acrescentou Ducha rapidamente, com o gesto de quem empunha uma arma e aponta contra o peito. Acionou o gatilho. - Pum!... (Cambaleou, esboçando o movimento de se desvencilhar da arma. Estendeu-se no almofadão, a mão direita apertando o peito, a outra acenando na despedida frouxa) (TELLES, 2004, p. 315).

Apesar de o acontecimento fazer parte de um passado distante da protagonista, o discurso dela com os demais demonstra que o tempo não havia passado tanto para os habitantes da casa quanto passou para Laura. Ainda assim, há algumas mudanças importantes, como por exemplo, a prima Eduarda agora namora seu antigo professor de piano. Laura faz uma profunda confissão a ela, explica que o fruto da traição não durou, pois via a imagem da prima em tudo. Por fim, Laura obtém seu perdão, o que ocasiona uma mudança de cor nos olhos de Eduarda, que a perdoou:

Encarei Eduarda, pela primeira vez realmente a encarei, mas era preciso falar? Era mesmo preciso? Ficamos nos olhando e meu pensamento era agora um fluxo que passava das minhas mãos para as suas, estávamos de

---

<sup>12</sup> *Femme fatale*: a woman who is very attractive in a mysterious way, usually leading men into danger or causing their destruction. (Mulher fatal: uma mulher que é muito atraente de uma maneira misteriosa, geralmente levando os homens ao perigo ou causando sua destruição. – Tradução nossa). Cambridge Dictionary - In: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/femme-fatale> Acesso em 14/08/2019.

mãos dadas: sim, eu era ciumenta, insegura, quis me afirmar e tudo foi só decepção, sofrimento. Seus olhos, que estavam escuros, foram ficando transparentes. Agora está tudo bem, Laura, estamos juntas de novo - parecia me dizer. Estamos juntas para sempre - e apertou com força a minha mão. Sua pulseira, uma argola de ouro, ficou enganchada no meu vestido, tentou tirá-la, fica com ela, Laura, nossa nova aliança, você gosta desses símbolos (TELLES, 2004, p. 311).

Laura necessita do perdão de cada um dos familiares, principalmente de Rodrigo, por quem pergunta a todo momento. Antes de ele chegar, Laura tem um misto de preocupação e ansiedade em encontrá-lo. A última vez que soubera notícias de seu ex-namorado, ele estava internado em uma clínica psiquiátrica, devido a tentativa de suicídio. Ifigênia antecipa a ela que Rodrigo mudou para melhor e está bem, mas Laura só se tranquilizaria após constatar pessoalmente, e ele é o último a aparecer e conversar com ela.

A tão esperada chegada dele à casa possibilita a redenção de Laura:

Escondi a cara nas mãos, mas mesmo assim podia vê-lo na minha frente (...) Segurou-me pelos punhos e me descobriu. (...) Já não me importava que me visse de frente, queria mesmo me expor assim devastada, ele então sabia? Ouvi minha voz vindo de longe: - Passei a noite me desculpando, só faltava você, oh Deus! como eu precisava desse encontro - disse, tocando no seu peito (TELLES, 2004, p. 315-316).

Apear da apreensão com o encontro, Laura teve uma surpresa agradável com a receptividade de Rodrigo, que mostrou ter superado o trágico evento e minimizou gravidade de seu ferimento, assim como a culpa de Laura. Ela obteve o perdão de forma fluida, bastante similar ao jeito que se acertou com a prima Eduarda: “Nem precisamos falar. Dentro de mim (e dele) agora era calma. Silêncio. Comecei a sentir frio, fui buscar o xale. Quando voltei, não o encontrei mais” (TELLES, 2004, p. 316).

Após a oportunidade de reencontro com os familiares, eles desapareceram. Um a um foi abandonando o local, deixando suas atividades inacabadas. O desfecho ocorre como o fechamento de um cliço, que, ao ser cumprido, não necessita mais existir.

Tudo então aconteceu muito rápido. Ou foi lento? Vi o Avô dirigir-se para a porta que ficava no fundo da sala, pegar a chave que estava no chão, abrir a porta, deixar a chave no mesmo lugar e sair fechando a porta atrás de si. Foi a vez da Avó, que passou por mim com sua bengala e seu *lorgnon*, me fez um aceno e deixando a chave no mesmo lugar, seguiu o Avô. Vi Eduarda de longe, ajudando o noivo a vestir a capa, mas onde foram todos? perguntei e ela não ouviu ou não entendeu. Estavam rindo quando foram se aproximando da porta, enlaçados. (...) Quando achei que já podia olhar, a sala estava vazia. Vi o jogo de xadrez interrompido ao meio. O piano aberto (ela terminou o Noturno?) e o livro em cima da lareira. A xícara pela metade. A fivela de Ducha esquecida no

almofadão. A pirâmide. Por que os objetos (os projetos) me comoviam agora mais do que as pessoas? Olhei o lustre: ele parecia tão apagado quanto a lareira (TELLES, 2004, p. 316-317).

Por fim, quando Laura também deixa a casa, o *locus horribilis* e os fantasmas do seu passado desaparecem completamente: “Saí pela porta da frente e antes mesmo de dar a volta já tinha adivinhado que atrás da porta por onde todos tinham saído não havia nada, apenas o campo” (TELLES, 2004, p. 317) Ao voltar para o carro, o tempo parece não ter passado, pois o marido não entendeu quando Laura lhe perguntou se ela havia demorado, o que propicia a suposição de que ela talvez nem mesmo tivesse saído do veículo. A narrativa se finda quase como se iniciou, com uma conversa banal entre o casal no interior do carro.

As atitudes de Laura em “Noturno amarelo” (1977) transitam entre as características de vilão e heroína ao longo do texto, ambos personagens tradicionais do gênero Gótico. N’*O castelo de Otranto*, o vilão persegue a heroína. Já no conto de Telles, a heroína é perseguida pela própria consciência. A história do passado de Laura lhe confere características de vilã e *femme fatale*. Entretanto, no momento da narrativa, o sentimento de remorso e a necessidade de ser perdoada, que a levam a uma experiência sobrenatural que é fundamental para que ela possa seguir em frente, são capazes de caracterizá-la como uma heroína.

Além disso, outros elementos do gótico são evidenciados no conto, como o *locus horribilis* sombrio real da estrada à noite e a casa mal-assombrada por fantasmas do passado que atormentam o presente de Laura, seus familiares. O encontro que acontece entre Laura e todos os demais personagens que ela encontra na casa é fundamental para instaurar a paz em sua consciência, pois eles são a representação da culpa que ela carrega.

O nome do conto, “Noturna amarelo”, é citado durante a narrativa pelo fantasma da avó de Laura, como sendo o título da música de sua autoria e que ela está tocando no piano no momento do encontro com a neta. A casa e seus habitantes podem ser considerados elementos fantásticos e a experiência ali vivenciada, sobrenatural, ao passo que quando o encontro entre Laura e os familiares acontece e o pedido de desculpas de dela é aceito, tudo some; os personagens e o cenário, e ela volta à “vida real”.

O único vestígio que restou da experiência que Laura tivera é uma pulseira da prima Eduarda, oferecida a ela pela mesma durante o diálogo entre elas, como

símbolo de uma nova aliança. Laura mantém o objeto nas mãos depois de voltar para o carro onde está seu marido, que não notou sua saída. Não se sabe se ela realmente saiu do veículo, o que reforça o indício da ocorrência de um evento sobrenatural e o teor fantástico da narrativa.

### 4.3 Lua crescente em Amsterdã: o fantástico

Em “Lua crescente em Amsterdã” (1977), um casal de jovens que foram juntos para Amsterdã, capital da Holanda, passa por uma profunda crise no relacionamento ao se encontrarem em situação de miséria e fome. Em uma praça pública onde vão passar a noite, a jovem Ana se mostra inconformada com sua situação e dispara por diversas vezes sua raiva e arrependimento em estar ali com ele.

- O banco é frio, quero minha cama, quero minha cama - ela soluçou e os soluços fracamente se perderam num gemido. - Que fome. Que fome. (...) - Minhas unhas eram limpas. E agora esta crosta - gemeu ela examinando os dedos em garra. Limpou a gota de sangue que lhe escorreu do arranhão aberto no queixo. - Confessa que quer seguir sozinho a viagem, que quer se ver livre de mim! (...) - Você disse que seria a menina mais feliz do mundo quando pisasse comigo em Amsterdã. - Tenho ódio de Amsterdã. Eu era tão perfumada, tão limpa. Me sujei com você. - Nos sujamos quando acabou o amor. (...)” (TELLES, 1998, p. 96).

Apesar de Ana ser irredutível, seu companheiro cujo nome não é revelado faz um contraponto com ela, demonstra estar calmo e tenta amenizar a situação, fazendo planos para os dias que virão e busca até mesmo encontrar coisas boas que eles pudessem aproveitar naquele local: “- Estou ouvindo uma música, a gente podia dançar. Se a gente se amasse a gente saía dançando” (TELLES, 1998, p. 98).

Num determinado momento, após ficarem em silêncio refletindo diante de um jardim, Ana o questiona sobre o que vai acontecer agora que o amor acabara, e ele responde que baterá um vento e os dois se tornarão outra coisa. Como um ciclo que está se encerrando, eles começam a falar do estranho desejo de se transformar em animais; ele, em um pássaro, e ela em uma borboleta. Em seguida eles são atingidos por um forte vento e transformados nas espécies que desejaram. Todavia, quando esse evento sobrenatural acontece, há uma mudança brusca de comportamento entre os seres que sofreram metamorfose: o rapaz que antes apresentava um

comportamento passivo, quando assume a forma de pássaro, persegue incansavelmente a moça, que antes tinha um temperamento agressivo, e agora se torna uma borboleta frágil e indefesa.

A prova do acontecimento sobrenatural pode ser evidenciada pela descrição da última cena, em que uma menina que observava o casal de longe, e posteriormente ao vento não os viu mais: “(...) agachou-se para ver o passarinho de penas azuis bicando com disciplinada voracidade a borboleta que procurava se esconder debaixo do banco de pedra” (TELLES, 1998, p.100). Após a metamorfose, as atitudes dos personagens também são modificadas e o personagem masculino, em forma de pássaro, assume o papel de vilão e tenta se vingar da ex-namorada, perseguindo e causando dor à borboleta, no papel de donzela em apuros.

A natureza participativa se faz presente no título e no corpo do texto por meio do elemento natural “lua”: - Que lua magrinha. É lua minguante? Ele avançou até o meio da alameda e expôs a cara que se banhava na luz do céu estrelado. - Acho que é crescente, tem o formato de um C.” (TELLES, 1998, p. 100). E, ainda, no trecho que descreve o silêncio dos personagens, através de sons de animais: “O silêncio foi se fazendo de pequenos ruídos de bichos e plantas até formar um tênue tecido que perpassava pela folhagem, enganchava-se imponderável numa folha e prosseguia em ondas até se romper no bico de um pássaro” (TELLES, 1998, p. 100). Notam-se também as interferências do período do dia no relacionamento entre os personagens; no período diurno, harmonia, e no noturno, brigas.

#### 4.4 **Jardim selvagem: a *femme fatale* e o crime**

Jardim selvagem é o nome do conto publicado em *Antes do baile verde* (1970) e também o apelido pelo qual Ed se referia a esposa Daniela. Ela, descrita como uma mulher misteriosa, aguça a curiosidade da família de Ed principalmente por ter o costume peculiar de usar luva na mão direita e não aparecer sem o acessório.

O conto é narrado por Ducha, sobrinha de Ed e se inicia com a visita dele a casa da irmã, a tia Pombinha, para comunicar que havia se casado com Daniela fazia uma semana. Apesar de tia Pombinha ter cuidado do irmão como uma mãe quando eles ficaram órfãos, o motivo dela não saber previamente do matrimônio não é citado,

o que a faz ficar chateada. Ela, que costumava ter pressentimentos, contou a Ducha que percebeu uma inquietude no irmão: “Era como se quisesse me dizer qualquer coisa e não tivesse coragem (...). Tive a impressão de que estava com medo” (p. 68). Além disso, ela também se preocupa com o dinheiro gasto pelo irmão para reformar a chácara que seria a moradia do casal, observando que Ed não seria tão rico quanto se pensa.

Na noite que antecedeu a novidade, tia Pombinha sonhou com Ed e com algo ruim, o que se uniu ao fato de não conhecer a cunhada, aumentando sua aflição. Por intermédio da cozinheira do casal, que mantinha amizade com Conceição, sua empregada, Tia Pombinha logo soube de um fato sobre Daniela, que intrigou Ducha:

Diz que anda sempre com uma luva na mão direita, não tira nunca a luva dessa mão, nem dentro de casa” (...) – Já amanhece com ela. Diz que teve um acidente com essa mão, deve ter ficado algum defeito... – Mas por que não quer que vejam? – Eu é que sei? Como Ed nem tocou nisso, fiquei sem jeito de perguntar, essas coisas não se perguntam. (...) Tia Pombinha ficou falando algum tempo ainda sobre a bondade do irmão, mas eu só pensava naquela nova tia que tomava banho pelada debaixo da cascata. E não tirava a luva da mão direita (TELLES, 1982, p. 70).

A beleza de Daniela é algo que chama a atenção. Ela é citada como “lindíssima” pelo próprio Ed antes de apresentá-la a família, e posteriormente por sua irmã, a Tia Pombinha, conquistada pela cunhada: “– Ah, você não imagina como é encantadora! Nunca vi uma beleza igual, que encanto de moça! Tão natural, tão simples e ao mesmo tempo tão elegante, tão bem cuidada... foi tão carinhosa comigo!” (TELLES, 2004, p. 214). A cozinheira que trabalhava para Ed e Daniela também citou características que compõem a elegância de Daniela, como seus trajes finos e hábitos cultos, entretanto, não é isso o que mais interessou Ducha sobre a tia.

Um mês depois, a cozinheira voltou a visitar a casa de Ducha para comentar que estava em busca de um novo emprego, pois não estava satisfeita na chácara em que trabalhava para o casal. Ducha então indaga a mulher, que faz revelações sobre a personalidade de Daniela, inclusive conta que a patroa havia matado friamente um cachorro da chácara com um tiro no ouvido, devido ao fato de ele estar doente.

Encostou o revólver na orelha e pum! matou assim como se fosse uma brincadeira... Não era para ninguém ver, nem o seu tio, que estava na cidade. Mas eu vi com estes olhos que a terra há de comer, ela pegou o revólver com aquela mão enluvada e atirou no pobrezinho, morreu ali mesmo, sem um gemido... (TELLES, 2004, p. 215).

Segundo a cozinheira, Daniela parecia gostar do cachorro, que costumava acompanhá-la em suas idas às cascatas, e justificou o ato como uma abreviação do sofrimento do cão,

– Disse que a vida tinha que ser...Ah! não lembro. Mas falou em música, que tudo tinha que ser como uma música, foi isso. A doença sem remédio era o desafino, o melhor era acabar com o instrumento pra não tocar mais desafinado (TELLES, 2004, p. 216).

Outros fatores da personalidade de Daniela foram citados pela mulher, que a julgava de forma negativa:

E montar em pelo como monta, feito índio, e tomar banho sem roupa... Uma noite a mesa do jantar virou inteira. O doutor disse que foi ele que esbarrou no pé da mesa, pra não cair, agarrou a toalha e veio tudo pro chão. Mas ninguém me tira da cabeça que quem virou a mesa foi ela (TELLES, 2004, p. 216).

A cozinheira, apesar de elogiar e gostar do patrão, resolveu deixar o emprego, pois ela não “combinava” com a patroa, que segundo ela, “Quando fica brava... A gente tem vontade até de entrar num buraco. O olho dela, o azul, muda de cor” (p. 216). Ela também confirmou o fato de Daniela jamais tirar as luvas: “– Não tira a luva, nunca? – Capaz!... Acho que nem o doutor viu aquela mão. Já amanhece de luvinha. Até na cascata usa uma luva de borracha” (TELLES, 2004, p. 216).

Ducha não contou para ninguém o que soube sobre a tia misteriosa. Passados dois meses, a família recebeu um telefonema de Daniela avisando que Ed estava muito doente, e logo em seguida tiveram a fatídica notícia de sua morte. Ele teria cometido suicídio. Ducha imediatamente perguntou se o tiro foi na região do ouvido, o que foi confirmado. Apesar de Tia Pombinha suspeitar que a doença tenha sido o motivo que levou Ed a desistir da vida, embora o mesmo não tenha deixado nenhuma carta de despedida, o que lhe causou estranhamento. O questionamento feito por Ducha revela a suspeita de que Ed tenha sido assassinado por Daniela, da mesma maneira como o cachorro havia sido.

A comparação feita por Ed ao dizer que “Daniela é assim como um jardim selvagem” (p. 210) distingue Daniela da figura feminina pacífica e submissa oriunda dos valores patriarcais. Costumeiramente as mulheres são comparadas a flores por sua beleza, fragilidade e até mesmo vulnerabilidade, porém a personagem Daniela é

mais complexa. O vocábulo “jardim”, que denota terreno onde flores e plantas são cultivadas, remete a beleza. Já “selvagem”, por analogia, é ligado à ferocidade, barbaridade e crueldade. Assim, Daniela pode ser relacionada a um jardim de plantas carnívoras.

De acordo com Camila Aparecida Virgilio Batista e Alexander Meireles da Silva (2017),

Gótico e transgressão estão bem relacionados e, nesta relação, a mulher se posta diferente do padrão esperado pela realidade social da época na qual ela se insere. Na narrativa gótica, notamos a figura feminina não idealizada, ditada até mesmo como a heroína que muitas das vezes é incumbida de resolver os mistérios, mas se conforma aos papéis que são firmados socialmente na cultura ocidental, como o casamento, sendo este uma recompensa para a heroína gótica (BATISTA, SILVA, 2017, p.1).

O marido, Ed, é descrito como uma pessoa medrosa, discreta, tímida e calada. Já Daniela transparece ser uma mulher livre e despojada, que aparenta fazer o que gosta, como montar a cavalo e banhar-se nua na cascata, o que assusta algumas pessoas. O fato de sempre usar uma luva na mão direita, até mesmo no banho, causa estranheza e suposições, marca da sua excentricidade. Não menos importante, a atitude incomum que ela teve de atirar em um cão sem esboçar emoção, além de denotar coragem e pressupor frieza, configura um ato criminoso, uma vez que a eutanásia em animais requer a participação de um médico veterinário. No conto não é esclarecido nem mesmo se o cachorro estava de fato doente, como Daniela tentou justificar.

O personagem da *femme fatale*, comum no gótico literário, pode ser facilmente atribuído a Daniela; ela é bonita, misteriosa e perigosa. Embora não fique claro, é possível supor que a morte de Ed tenha sido premeditada pela esposa, que teria o intuito de ficar com o dinheiro dele, considerado pela sobrinha um homem rico, e o uso da luva na mão que atirou tenha sido planejado para não deixar vestígios. A morte do cachorro pode ter sido uma prévia, ou até mesmo um hobby, pois supostamente Ed temia a esposa. Todavia, o único assassinato constatado no conto foi o do cachorro, enquanto a causa da morte do tio de Ducha é uma suposição.

O local do crime, ou crimes, é a chácara em que o casal vivia, que mesmo sendo um ambiente com bastante natureza presente, não se insere no tradicional *locus horribilis*, ao passo que teria sido recém reformado para abrigar o casal. Essa diferenciação de cenário é comum no gótico feminino,

A crítica percebe o gótico feminino como subversivo e revolucionário e complementa que enquanto a prisão do gótico androcêntrico se entorna nos moldes físicos, por exemplo, os calabouços, porões, as prisões do gótico feminino se desenrolam a partir do mistério, do indeterminado, da problemática do inconsciente. (BATISTA, SILVA, 2017, p.2)

Por fim, a figura do vilão, muito presente no gótico, é atribuída pela narradora a Daniela, suposta assassina impiedosa. A real motivação de usar luva, tirar a vida de seu cachorro e talvez até mesmo a do próprio marido não é relevada. O narrador auto diegético afirma apenas imaginar a presença da tia no velório de Ed, continuando a fazer uso de uma luva em combinação com a roupa, e todo o mistério é mantido.

#### 4.5 Venha ver o pôr do sol: o patriarcalismo e o crime

Ao pensarmos a respeito do valor da figura feminina na sociedade percebemos um processo de digressão do ideal almejado de igualdade entre os gêneros, que perdura até os dias atuais. Embora alcance constantes avanços e conquistas de direitos, a classe feminina ainda sofre interiorização por questões culturais enraizadas na sociedade. A causa da desigualdade que deprecia o valor da mulher faz parte de uma tradição comportamental arcaica com fundamentos no patriarcalismo, que resultou em uma fixação de identidades, na qual o homem ocupou a posição altiva perante à mulher, conferindo-a valor diminuto.

De acordo com Torres (2013), no texto "Dela descende a geração das femininas mulheres": Pandora e a lenda da desventura", houve um tempo em que fora atribuída maior autoridade à mulher devido a sua capacidade de gerar vidas. Contudo, desde o período primitivo, quando o homem passa a caçar e prover o alimento, ele impõe-se como líder da família por realizar tal função que exige força física, enquanto a mulher torna-se responsável por tarefas consideradas menos importantes, como zelar pelo lar e criar os filhos, tendo sua participação na sociedade submetida a restrições. Dessa maneira surge o pilar do patriarcado, onde o homem é o ser dominante e a mulher é submissa ao patriarca da família.

Desta forma, homens e mulheres são separados pelo sexo, mas também é o sexo que vai uni-los, pois a mulher traz consigo não só a sexualidade, mas um novo modo de perpetuação humana, a reprodução sexuada. Essa nova

limitação do ser humano se associará à necessidade de sobrevivência a partir do trabalho e afastará, ainda mais, os imortais dos mortais. (TORRES, 2013, P.39)

Com o passar do tempo, os meios de sobrevivência mudaram, e, atualmente o homem perdeu a hegemonia no mundo do trabalho, à medida que as mulheres são capazes de desempenhar com maestria as mesmas funções. Essa mudança gerou uma espécie de competitividade que parece ultrapassar o âmbito profissional, ao passo que é visto como uma ameaça ao poder de suposta soberania do homem. Muitos sentem-se intimidados ao verem mulheres conquistando independência financeira e ocupando espaços antes destinados exclusivamente a eles. Apesar da população feminina mundial ser maior que a masculina, os homens ainda dominam cargos de liderança e maior remuneração salarial.

Embora homens e mulheres sejam biologicamente diferentes, as convenções sociais assumem um papel inegavelmente de grande responsabilidade no arbítrio de ambos. A sociedade parece insistir em manter o costume de classificar o homem como o detentor do dinheiro e responsável pela renda familiar, persistindo no erro e, assim, prejudicando a independência financeira da mulher. Há diversos dogmas que determinam o viés de comportamentos femininos e masculinos, culturalmente enraizados desde os primórdios, como vimos anteriormente.

Todavia, o preconceito contra as mulheres não se restringe à esfera profissional, mas está presente nas mais variadas situações do cotidiano. Independente da questão financeira, especialmente em países de terceiro mundo, sair sozinha à noite ou até mesmo durante o dia, pode causar um tipo de repúdio social, seja pela suposta fragilidade feminina, vulnerabilidade à violência física e moral ou pela missão que parece ser imposta às mulheres: depender de um companheiro, um homem, como indicador de estabilidade.

A escritora Chimamanda Adichie, na obra *Sejamos todos feministas* (2015), discorre a respeito da própria vivência e, especialmente, da situação da cultura nigeriana, porém muitos aspectos abordados por ela podem ser aplicados para se pensar as relações entre homens e mulheres em outros espaços nacionais. Segundo ela, em determinados lugares, dependendo da cultura, as mulheres têm sua presença ignorada, como se não fosse tão humana quanto um homem. Em outros, sua entrada não é permitida. Adichie (2015, p. 22) ilustra: “Em Lagos, não posso ir sozinha a muitos

bares e casas respeitáveis. Mulher desacompanhada não entra. É preciso estar com um homem”.

O tratamento dado pela sociedade a determinados modos comportamentais também difere de acordo com o gênero. Há inúmeras circunstâncias em que justificativas como “ele pode porque é homem” ou “isso não é coisa para mulher” são utilizadas. Dessa maneira, a mulher é vítima de julgamentos morais que interferem principalmente em suas relações amorosas e sexuais. Mulheres que vivem livres de tabus comumente são apontadas como promíscuas por pessoas que tentam denegrir sua imagem e inferiorizá-las em razão de atitudes extremamente naturais exercidas por pessoas do sexo masculino. Sobre a condição virginal: “Elogiamos a virgindade delas, mas não a dos meninos (e me pergunto como isso pode funcionar, já que a perda da virgindade é um processo que normalmente envolve duas pessoas)” (ADICHIE, 2015, p. 35).

Um exemplo bastante comum de repressão contra a mulher é que, quando um homem é galanteador, é considerado nele uma qualidade, porém uma mulher ser galanteadora, é um defeito. De acordo com Adichie (2015, p. 27): “Perdemos muito tempo ensinando as meninas a se preocupar com o que os meninos pensam delas. Mas o oposto não acontece”. Até em casos mais graves onde a vítima é estuprada ou agredida, há quem a considere culpada, alegando que o instinto selvagem dos homens é admissível. O adultério do marido também é passível de aceitação, enquanto o da mulher já fora considerado crime. Adichie exalta que as injustiças são majoritariamente cultivadas desde a infância, enraizadas como patrimônio cultural. Para ela: “Pensamos na palavra ‘respeito’ como um sentimento que a mulher deve ao homem, mas raramente o inverso” (ADICHIE, 2015, p. 33).

Conforme observado, a luta feminina não se restringe aos direitos profissionais, mas também abrange a busca pelos direitos pessoais. Além de lutar contra hierarquização dos gêneros, em muitos países as mulheres lutam por direitos básicos, como livre arbítrio:

Muitos daqueles que escrevem a história das mulheres consideram-se envolvidos em um esforço altamente político, para desafiar a autoridade dominante na profissão e na universidade e para mudar o modo como a história é escrita. E grande parte da atual história das mulheres, mesmo quando opera com conceitos de gênero, está voltada para as preocupações contemporâneas da política feminista (entre eles, nos Estados Unidos atualmente, o bem-estar, o cuidado dos filhos e o direito ao aborto). (SCOTT, 1992, p.66)

Segundo Joan Wallach Scott, a distinção enraizada culturalmente que separa homens e mulheres, privilegiando os primeiros sujeitos, mobilizou a luta feminina:

O antagonismo homem versus mulher foi um foco central da política e da história, e isso teve vários efeitos: tornou possível uma mobilização política importante e disseminada, ao mesmo tempo que implicitamente afirmava a natureza essencial da oposição binária macho versus fêmea. A ambiguidade da história das mulheres parecia estar resolvida por essa oposição direta entre dois grupos de interesse separadamente constituídos e conflitantes. (SCOTT, 1992, p. 84)

Muitos homens ainda não aceitam que suas parceiras trabalhem pois julgam ter falhado em seu suposto dever de sustentá-las ou até mesmo julgam-se humilhados quando a esposa alcança uma renda superior à deles, como acontece com o personagem Ricardo no conto “Venha ver o pôr do sol”.

No referido, previamente analisado no capítulo anterior, a personagem Raquel é vítima fatal do ex-namorado Ricardo que, por não se conformar com a livre escolha da mulher em terminar o relacionamento amoroso com ele e optar casar-se com outro homem, põe em prática um cruel e impiedoso plano de vingança para puni-la pela escolha que fez. Assim como acontece em muitos casos da vida real, a vítima mulher acredita no amor que o agressor diz sentir por ela e não desconfia da possibilidade de ele agir contra ela, romantizando os ciúmes que motivam tantos crimes.

- 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 escureceu, envelhecida. Mas logo o sorriso reapareceu e as rugazinhas sumiram (TELLES, 2004, p. 29).

Até mesmo o local suspeito para um encontro e assunto fúnebre são romantizados,

- Mas é esse abandono na morte que faz o encanto disto. Não se encontra mais a menor intervenção dos vivos, a estúpida intervenção dos vivos. Veja - disse apontando uma sepultura fendida, a erva daninha brotando insólita de dentro da fenda -, o musgo já cobriu o nome na pedra. Por cima do musgo, ainda virão as raízes, depois as folhas... Esta a morte perfeita, nem lembrança, nem saudade, nem o nome sequer. Nem isso (TELLES, 2004, p. 30).

Durante uma espécie de chantagem emocional, o assassino afirma ainda amar a sua vítima, “- Eu gostei de você, Ricardo.’ - E eu te amei... E te amo ainda. Percebe

agora a diferença? Um pássaro rompeu cipreste e soltou um grito. Ela estremeceu” (TELLES, 2004, p. 31). Tratando-a de maneira carinhosa durante todo o percurso, ele consegue cumprir o objetivo de fazê-la descer as escadas e adentrar uma catacumba. Ela, no entanto, demora a perceber o que aconteceu de fato e acredita se tratar de uma brincadeira, até o momento em que ele desaparece.

Um baque metálico decepcionou-a pela palavra pelo meio. Olhou em redor. A peça estava deserta. Voltou o olhar para a escada. No topo, Ricardo a observava por detrás da portinhola fechada. Tinha seu sorriso – meio inocente, meio malicioso. - Isto nunca foi o jazigo da sua família, seu mentiroso! Brincadeira mais cretina! - exclamou ela, subindo rapidamente a escada. - Não tem graça nenhuma, ouviu? 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 este tipo de brincadeira, você sabe disso. Seu idiota! É no que dá seguir a cabeça de um idiota desses. Brincadeira mais estúpida! (TELLES, 2004, p. 33).

A violência contra a mulher bem como o homicídio de mulheres é cada vez mais recorrente no noticiário nacional. Tomar conhecimento de pelo menos um desses tipos de crimes faz parte do dia a dia dos cidadãos brasileiros. Na grande maioria dos casos, as vítimas são mulheres com quem o agressor já teve algum relacionamento, como é o caso da personagem Raquel.

Dentre todos os tipos de homicídios existentes, o passional vem se destacando cada vez mais, como nos afirma Eluf (2007, p. 114): “A literatura mundial está repleta de romances que relatam homicídios passionais. Tanto se escreveu sobre o tema, e de forma por vezes tão adocicada, que se criou uma aura de perdão em torno daquele que mata seu objeto de desejo. O homicídio passional adquiriu glamour, atraiu público imenso ao teatro e, mais modernamente, ao cinema; foi, por vezes, tolerado, resultando disso muitas sentenças judiciais absolutórias até que a sociedade, de maneira geral, e as mulheres, de forma especial, por serem as vítimas prediletas dos tais ‘apaixonados’, insurgiram-se contra a impunidade e lograram mostrar a inadmissibilidade da conduta violenta ‘passional’” (BAPTISTA, 2015, p. 3).

O aprisionamento e abandono da personagem Raquel em uma catacumba de um cemitério desativado e distante da civilização provou ter sido resultado de uma ação previamente planejada pelo seu ex-namorado, Ricardo. Tal fato pode ser claramente evidenciado como violência, conforme a definição do termo:

[...] a violência é definida como o uso intencional da força ou do poder, real ou em ameaça, contra si próprio, contra outra pessoa, ou contra um grupo ou uma comunidade, que resulte ou tenha possibilidade de resultar em lesão,

morte, dano psicológico, deficiência de desenvolvimento ou privação (KRUG et al, 2002, p. 12).

Ainda, devido a suposta aproximação afetiva entre os personagens, que outrora já haviam formado um casal, cabe também a interpretação do caso pelo viés do termo “violência entre parceiros íntimos”, conforme descrito:

O termo violência entre parceiros íntimos refere-se a todo e qualquer comportamento de violência cometida tanto na unidade doméstica como em qualquer relação íntima de afeto, independentemente de coabitação, e compreende as violências física, psicológica, sexual, moral, patrimonial e o comportamento controlador (BRASIL, 2006; KRUG et al, 2002, p.16).

Além da violência, outro agravante da história deve-se à constatação de que o crime ocorrido no conto também pode corresponder a um homicídio, ao passo que a consequência do ato praticado por Ricardo seria a morte de Raquel. Carla Viviane Bertoch Baptista elucida que:

A conduta de “matar alguém” está tipificada no Código Penal, em seu art. 121, em que dispõe, também, as qualificadoras que poderão recair sobre o agente. Segundo Capez (2010, p. 23) “homicídio é a morte de um homem provocada por outro homem. É a eliminação da vida de uma pessoa praticada por outra pessoa”. O homicídio enquadra-se tanto na ação quanto na omissão. Na conduta positiva o agente executa a ação, já na conduta omissiva o agente se omite, nada faz, mediante a possibilidade de poder fazer algo para evitar.’ (BAPTISTA, 2015, p.115)

Apesar de o conto não narrar a morte propriamente dita da personagem, isto é, a consumação do homicídio de fato, o óbito de Raquel está subentendido no final da história, uma vez que a prisão da mulher em um lugar claustrofóbico a levaria facilmente a deficiência de nutrição grave e prolongada, ocasionando assim sua morte.

#### 4.6 Os objetos: o Gótico e a modernidade

O Gótico contemporâneo tem a modernidade urbana como objeto central e demonstra o mal-estar e o desencanto perante a mesma. A modernidade ocidental inicia-se no século XIX e tem como cenário a grande cidade e suas mazelas: o capitalismo, o consumismo, os marginais e as mercadorias.

Como vimos, Baudelaire destacou-se ao tratar da modernidade com uma visão ambivalente ao criticar os valores burgueses e ao mesmo tempo exprimir fascínio pela condição grotesca da cidade. Para ele, modernidade é consciência; desencanto com a condição humana; ruptura com os valores cristãos; perda do sentido e desordem. A partir da descrença do universo de salvação religioso, o homem é regido pelo acaso e na ausência de direção instaura-se o universo do caos, traduzido em fragmentos e ruínas.

Para Walter Benjamin (1985), Baudelaire conformou sua imagem de artista a uma imagem de herói, algo que transcende o incógnito de sua verdadeira identidade por trás das máscaras sociais por ele representadas como subterfúgio que facilitaria a vivência em um lugar que não o satisfazia. Uma dessas máscaras, o *flaneur* designa a característica de se entregar ao ócio e andar sem rumo. O que para ele seria uma condição, tornou-se hoje uma realidade. O ato de “flanar” é cada vez mais comum na sociedade atual; andamos “flanando” nos shoppings centers e pontos comerciais das cidades, um hábito recorrente. Isto reflete o abismo do eu, ou seja, o vazio dentro do eu.

No poema “Ao shopping center”, de José Paulo Paes (1926-1998), essa circunstância é evidente (PAES, 2001, p. 73)

#### **Ao shopping center**

Pelos teus círculos  
vagamos sem rumo  
nós almas penadas  
do mundo do consumo.

De elevador ao céu  
pela escada ao inferno:  
os extremos se tocam no castigo eterno.

Cada loja é um novo  
prego em nossa cruz.  
Por mais que compremos  
estamos sempre nus

nós que por teus círculos  
vagamos sem perdão  
à espera (até quando?)  
da Grande Liquidação

Além do *flaneur*, presente na primeira estrofe (“almas penadas vagando em círculos, sem rumo”), o texto também aborda “o mundo do consumo”. Na segunda

estrofe, refere-se a isso como um “castigo eterno” e, na terceira, admite o fato da insaciabilidade do sujeito que é submisso ao consumismo (“Por mais que compremos estamos sempre nus”). E, na quarta e última estrofe, finaliza com um questionamento sobre a finitude desse ciclo vicioso pela busca de algo inapreensível (“à espera (até quando?) da Grande Liquidação.”).

Em “Ao shopping center” é possível constatar o caráter fetichista e fantasmagórico da mercadoria. De acordo com o filósofo Giorgio Agamben (2007), o processo de fetichização dos objetos é derivado da percepção de Baudelaire a respeito do valor da mercadoria. Diferentemente de Karl Marx (1818-1883), que defendia o utilitarismo, ou seja, o valor de uso das mercadorias, para Baudelaire nem a arte nem a mercadoria deveriam ser úteis. Dessa maneira, através do olhar transfigurador de Baudelaire, o valor de uso é sobreposto pelo valor de troca.

A aura de uma intocabilidade gélida, que começa a partir desse momento a envolver a obra de arte, é o equivalente do caráter fetichista que o valor de troca imprime à mercadoria. Mas o que confere à sua descoberta um caráter propriamente revolucionário é que Baudelaire não se limitou a reproduzir na obra de arte a cesura entre valor de uso e valor de troca, mas se propôs a criar uma mercadoria na qual a forma de valor se identificasse totalmente com o valor de uso, uma mercadoria, por assim dizer, absoluta, na qual o processo de fetichização fosse levado até o extremo de anular a própria realidade da mercadoria enquanto tal.(...) Sem a experiência pessoal da milagrosa capacidade do objeto-fetichista de tornar presente o ausente, através da sua própria negação, talvez ele não tivesse ousado atribuir à arte a tarefa mais ambiciosa que jamais um ser humano confiou a uma criação sua: a apropriação mesma da irrerealidade. (AGAMBEN, 2007, p.75-76)

A apropriação da arte como algo fantasmagórico resultou da apreensão da irrerealidade. De fato, há uma certa irrerealidade nas mercadorias, e nas obras de arte mais ainda. O objeto-fetichista é algo que não se pode possuir, pois ele sempre vai além. Por exemplo, o que nos faz comprar uma roupa que vimos na vitrine não é o desejo de ter o tecido em si, mas sim o de nos apropriar da imagem exposta pelo manequim, e os supostos benefícios que imaginamos que essa imagem trará. O público necessita que sua imaginação seja arrebatada para consumir.

Na atualidade, um exemplo bastante comum de compra de um objeto pelo fetichista, isto é, pelo seu caráter fantasmagórico, está relacionado ao frequente avanço tecnológico no ramo de eletrônicos: a constante “troca” de aparelhos celulares pelos modelos mais novos. As atualizações tornam os objetos “antigos” inúteis. Os novos aparelhos nem sempre trazem funções inéditas, mas ainda assim seduzem o público

que não pensa na utilidade, e sim na vaidade do design. Assim, quando compramos somos seduzidos pelo fantasma.

A necessidade de possuir algo somente por possuir transforma o objeto tangível, devido a sua existência palpável, em intangível, ao passo que estamos sempre buscando algo. Logo, com o consumismo, há o esvaziamento do sentido da vida, sendo este transferido para a busca incessante por coisas.

Em 2001, o sociólogo polonês, Zygmunt Bauman (1925-2017) cunhou o termo “modernidade líquida”, e diferenciou (2001, p. 140) a modernidade em dois conceitos: “A modernidade ‘sólida’ era uma era de engajamento mútuo. A modernidade ‘fluída’ é a época do desengajamento, da fuga fácil e da perseguição inútil.” Dessa forma, designa a fluidez da sociedade moderna, que, marcada pela instabilidade, julga encontrar satisfação no consumismo:

Numa sociedade de consumo, compartilhar a dependência de consumidor – a dependência universal das compras – é a condição ‘sine qua non’ de toda liberdade individual; acima de tudo da liberdade de ser diferente, de ‘ter identidade’ (BAUMAN, 2001, p. 98).

Essa temática está presente na literatura portuguesa, mais especificamente, no conto “Quatro paredes nuas” (1972), publicado em obra homônima do escritor português Augusto Abelaira (1926–2003) e também na crônica “A propósito de ti”, publicada no *Livro de Crônicas* (1998), do escritor contemporâneo Antônio Lobo Antunes. Está presente também na literatura brasileira, no conto “Os objetos” (1970), de Lygia Fagundes Telles.

A comunicação, ou mesmo a impossibilidade dela, aponta para o esvaziamento da afetividade nas relações interpessoais. Essa afetividade é transferida para um objeto. Em “Os objetos”, conto de Lygia Fagundes Telles publicado na obra *Antes do baile verde* (1970), podemos contemplar o viés urbano do gênero gótico, abordando como tema a fragilidade dos relacionamentos na modernidade, bem como influência do consumismo sobre eles. Os elementos materiais presentes na narrativa possuem tal relevância que se sobrepõem à personalidade dos personagens, influenciando-as. Nele, um globo de vidro segurado por Miguel, motiva o seu diálogo com a esposa, Lorena.

Em seguida, outros objetos da casa são inseridos na conversa sobre a importância dos mesmos, e como eles podem ganhar vida sendo amados, assim

como os humanos. O marido se sente como um objeto, por julgar não ser mais amado pela esposa.

E apertou os olhos molhados de lágrimas, de costas para ela e inclinado para o abajur. - Veja, Lorena, veja... Os objetos só têm sentido quando têm sentido, fora disso... Eles precisam ser olhados, manuseados. Como nós. Se ninguém me ama, viro uma coisa ainda mais triste do que essas, porque ando, falo, indo e vindo como uma sombra, vazio, vazio. É o peso de papel sem papel, o cinzeiro sem cinza, o anjo sem anjo, fico aquela adaga ali fora do peito. Para que serve uma adaga fora do peito? - perguntou e tomou a adaga entre as mãos (TELLES, 2009, p. 3).

Após falarem sobre uma série de objetos do passado que ficaram em suas lembranças, tentando relembrar detalhes, Lorena comenta que se apaixonou por uma bandeja numa viagem onde o marido adquiriu a adaga, mas não pôde comprar por falta de dinheiro, e se refere às coisas que eles compraram como “bugigangas”. Isso incomoda Miguel, que reclama: “- Fale baixo, Lorena, fale baixo! - suplicou ele num tom que a fez levantar a cabeça num sobressalto. (...) - Chamar a adaga e o anjo de bugigangas, que é isso! O anjo vai correndo contar para Deus”.

O desfecho instaura um mistério sobre o destino de Miguel, que sai de casa levando a adaga que ele mesmo afirmou precisar de uso. Lorena percebe a ausência da arma e o questiona, mas, sem receio, ele revela a estar levando para a rua e segue adiante. Embora não seja revelado claramente na narrativa, ele aparenta caminhar para a morte e cometer suicídio.

- Miguel, onde está a adaga?! Está me ouvindo, Miguel? A adaga! Ele abriu a porta do elevador. - Está comigo. O porteiro ouviu e foi-se afastando de costas. Teve um gesto de exagerada cordialidade. - Uma bela noite! Vai passear um pouco? Ele parou, olhou o homem. Apressou o passo na direção da rua (TELLES, 2009, p. 6).

Também o conto “Quatro paredes nuas”, do escritor português Augusto Abelaira, revela as reflexões de um casal que, após a compra de um novo objeto para a casa, se dá conta de que a mobília da casa é a motivação do diálogo entre eles. O casal com o tempo se tornou invisível um para o outro, indivíduos engessados; móveis, porém imóveis na rotina. Por fim, a protagonista, Maria dos Remédios, percebe que as memórias do casal foram transferidas para os objetos e enxerga a necessidade de mudarem de residência para um nova totalmente vazia, sem mobília, como tentativa de solucionar do problema.

Deixá-la-emos por mobilar, viveremos lá dentro, as paredes somente como testemunhas. – Em voz muito baixa, mal se ouvindo: - Para que as recordações não possam colar-se às paredes nuas, todas iguais umas às outras, percebes? Não possam devolver-nos nada do que se passa em frente delas, nada, nada, nem sequer este mesmo instante, amor! (ABELAIRA, 1972, p. 20).

A efemeridade e a consequência da falta de comunicação num relacionamento conjugal estão presentes também na crônica “A propósito de ti”, publicada no *Livro de Crônicas* (1998) do escritor contemporâneo Antônio Lobo Antunes. Nela, os objetos são supervalorizados por conta da falsa ideia de que valorizar um objeto que a pessoa gosta seria o mesmo que valorizar a pessoa.

O enredo também aborda a vida de um casal e é narrado pelo marido que parece conversar à distância com a esposa ausente. Ele afirma repetida vezes que são felizes, seguido de justificativas, como no exemplo: "Somos felizes. Acabámos de pagar a casa em outubro, fechámos a marquise, substituímos a alcatifa por tacos, nenhum de nós foi despedido, as prestações do Opel estão no fim. (...)" (ANTUNES, 1998, p.153). Todavia, apesar das afirmações, é perceptível que o marido fora deixado pela esposa, que partiu sem lhe dizer nada. Ele não admite ter sido abandonado e planeja comprar um novo objeto que contribua para a felicidade da mulher, fato que pressupõe a falta do diálogo entre o casal.

Somos felizes. Por isso não me preocupei no Sábado com o animal, muito entretido na praceta, e tu atrás dele, de trela enrolada na mão, sem olhares para cima nem dizeres adeus, a nadares devagarinho até desapareceres na travessa para a estação dos barcos. Foi anteontem(...). Não levaste roupa, nem pinturas, nem a fotografia do teu pai, nada. Ainda há bocadinho acabei de gravar o episódio da novela para ti.(...) Porque tenho a certeza de que tu não te foste embora, visto sermos felizes. Tão felizes que um dia destes vou comprar um micro-ondas para, se chegares a casa, teres a comida quente à tua espera (ANTUNES, 1998, p.153).

Conforme pudemos observar nos três textos literários aqui analisados, o deslocamento de afetividade pessoal para um objeto não funciona como uma supervalorização do objeto, mas sim como uma objetificação das pessoas. Os objetos na modernidade passam a ter significado para além de seus usos. No âmbito do consumismo, eles trazem uma carga exagerada e funcionam como órgãos de memória.

Cada vez mais os objetos deixam de ser simples elementos e passam a fazer parte do cotidiano fundamental. Contudo, percebemos nitidamente por meio dos

textos de Abelaira, Antunes e Telles, que o excesso de valorização do objeto resulta no empobrecimento da experiência, ou seja, a substituição da experiência por um tipo de experimentação dela.

#### 4.7 Outros contos insólitos de Telles

Além dos contos analisados, também encontramos o insólito em outros títulos de Telles durante a pesquisa, sendo alguns deles: "A sauna"(1977), "WM" (1977), "Potyra" (2004), "As formigas" (1977), "Tigrela" (1977), "Anão de jardim" (1995), "A mão no ombro" (1977) e "O encontro" (1958).

As marcas do Gótico são evidentes já nos resumos.

Em "A sauna", narração autodiegética, o aroma de eucalipto de uma sauna faz o personagem principal, um pintor relativamente bem-sucedido, lembrar de Rosa, sua ex-mulher, e refletir sobre esse relacionamento. Ele conversa em tom confessional com a atual esposa, Marina, sobre as vantagens que obteve às custas do antigo relacionamento e os danos que causou à submissa Rosa. O casamento atual também fora galgado sobre interesse financeiro, porém, as atitudes tomadas por Marina são distintas, enviesadas para o feminismo. Além dos comportamentos que se assemelham aos do estilo de romance gótico, há a presença do duplo e de identidade de gêneros.

A história "WM" apresenta o duplo, numa duplicidade de personalidades e esquizofrenia. Nela, o personagem Wlado é atormentado pelo fantasma da irmã morta, Wanda. Ele fora uma criança solitária que não recebeu atenção da mãe e na fase adulta acredita na existência da irmã Wanda, que aparece como uma amiga imaginária. Wlado atribui à irmã a culpa por diversos acontecimentos, entre eles a morte da sua namorada, a prostituta Wing. O título do conto é explicado através do relato de que ele fora alfabetizado pela irmã, que o ensinara a grafia da letra W com a qual ele tanto tinha dificuldade, exemplificando que seria a letra M ao contrário, e os nomes de todos os personagens iniciam com W. Apesar de o narrador sendo autodiegético, Wlado nos deixa perceber as incoerências de suas crenças através das falas dos outros personagens. Na ida ao psicólogo Dr. Weber para o tratamento da irmã, é nítido ser ele próprio o paciente.

Já o conto “Potyra” consiste em uma narrativa fantástica, que apresenta os elementos do duplo, do grotesco e de sadismo. Os personagens principais são uma menina indígena e um vampiro, considerado herói e vilão ao mesmo tempo. Ao se conhecerem, ele conta sobre sua vida para a menina, que em nenhum momento questiona a veracidade de seu relato. O vampiro tem uma triste história de vida, tenta se livrar de uma maldição, já tentara o suicídio e viveu perambulando por séculos, além do tormento de ter assistido ao estupro e morte da amada sem nada poder fazer para ajudá-la.

“As formigas” é o título de uma história com sonho premonitório, elemento sobrenatural e atmosfera fantástica. Nela, duas primas estudantes universitárias em busca de estadia barata se hospedam em uma pensão escura e cheia de entulhos, que tem como dona uma mulher comparada a uma bruxa, com um gato de estimação, o que remete ao conto “O gato preto” (1843), de Edgar Allan Poe. O quarto em que se hospedam é muito pequeno, o teto é muito baixo e contém um cheiro forte que surge à noite. Aliás, todos os acontecimentos são noturnos, inclusive a trilha de formigas que seguem em direção a um recipiente com os restos mortais de um antigo hóspede, um anão. Uma das garotas é estudante de medicina e se interessa por observar os ossos. Entretanto, ela percebe que eles estão sendo movidos pelas formigas, formando um esqueleto.

“Tigrela” é o homônimo do animal desse conto, uma tigresa, que corresponde à figura humana da companheira homoafetiva de Romana, a protagonista. Elas vivem num apartamento de torre altíssima, que traz a sensação de nulidade e insignificância aos seres humanos. Na cobertura do prédio há uma exótica floresta em miniatura. O relacionamento de Romana e Tigrela tem controle severo, violência, impulsividade, sadomasoquismo e até incentivo ao suicídio. Elas lidam com uma paixão perigosa que pode levar à morte. O conto apresenta elementos do fantástico, de metamorfose e de homossexualidade.

O “Anão de jardim” é um conto narrado em primeira pessoa por um objeto, o anão do título, que possui alma. Ele não pode expressar seus sentimentos pois vive aprisionado no corpo de pedra em uma casa. Contudo, sua maior esperança é voltar em outras vidas. O conto contém realidade e imaginação, com características do maravilhoso e do duplo.

“A mão no ombro” é um conto que através do sonho premonitório anuncia a morte de um homem com o toque de uma mão em seu ombro, o que o faz refletir

sobre sua vida, oscilando os tempos na narrativa. “O encontro” (1958) narra, em primeira pessoa, o encontro de uma moça com a versão dela em outra vida e a tentativa, em vão, de impedir o suicídio da mesma. O conto, através do fantástico e do duplo, aborda temas como: destino, déjà vu,<sup>13</sup> morte e reencarnação.

---

<sup>13</sup> Déjà vu, pronuncia-se Déjà vi, é um termo da língua francesa, que significa “já visto”. Déjà vu é uma reação psicológica que faz com que o cérebro transmita para o indivíduo que ele já esteve naquele lugar, sem jamais ter ido, ou que conhece alguém, mas que nunca a viu antes. Referência: <<https://www.significados.com.br/deja-vu/>>. Acesso em: jul. 2007.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do século XVIII, o Gótico foi difundido e se disseminou nas artes e na literatura. Ao preservar valores do Romantismo, estilo dominante na época, e ao mesmo tempo dramatizar as tensões instauradas na sociedade durante as revoluções burguesas, o Gótico se diferenciou por ilustrar o medo e as incertezas sobre o futuro da civilização humana. A exposição do desencanto e o mal estar do sujeito com a modernidade são aspectos fundadores do Gótico literário. Esse é um dos fatores que o faz transcender os limites da ficção setecentista e permanecer importante na contemporaneidade. Dentre uma gama de características, o Gótico deu espaço para o “indizível” na literatura, trazendo à tona temas reprimidos e censurados socialmente, valorizando a liberdade de imaginação.

Nesse contexto, o Gótico assumiu o importante papel de confrontar valores da sociedade burguesa e, por decorrência disso, a tirania masculina em opressão às mulheres obteve destaque. Ao longo da leitura e análise de diversos textos citados ao longo do estudo, pudemos demonstrar que a figura feminina é historicamente perseguida e aprisionada, seja em castelos medievais ou em domicílios comuns da modernidade, e que a questão é tão profunda que permanece interferindo na liberdade das mulheres.

As narrativas podem ser instrumento de comoção e despertar os mais variados sentimentos. No caso do Gótico, além de medo e terror, o sentimento da busca pela devida autonomia intelectual e financeira pode ter sido capaz de atingir as leitoras dos livros. A escritora inglesa Clara Reeve foi pioneira ao adotar o estilo para seu ofício e inspirou outros nomes de destaque como Ann Radcliffe e Emily Brontë, além de muitas outras até a atualidade, passando por Lygia Fagundes Telles, no Brasil, e chegando até os best-sellers da saga *Crepúsculo*, de Stephanie Meyers, e o *Harry Potter*, de J. K. Rowling.

Por sua veia transgressora, há grande representatividade da autoria feminina no Gótico literário. As mulheres, enquanto leitoras e ou escritoras, historicamente se identificam com o estilo que se mostrou eficaz na denúncia das mazelas por elas enfrentadas, contribuindo para o desenvolvimento do Gótico literário. A popularidade do estilo resultou na distinção entre escritas masculina e feminina e na criação do

termo “Gótico feminino”, por Ellen Moers. Portanto, há uma diferenciação entre objetivos intelectuais de acordo com o gênero dos escritores.

A partir de meados do século XIX se desenvolve a vertente do gótico urbano, que aproxima o estilo da modernidade e propicia maior identificação dos leitores atuais. Com a personagens de nomes comuns e cenários domésticos, o estilo se atualiza e continua garantindo seu espaço na contemporaneidade. O escritor que mais se destaca no Gótico urbano é o americano Edgar Allan Poe, que embora pouco valorizado enquanto viveu, é hoje reconhecido como o criador dos gêneros ficção científica, o conto moderno e o conto policial.

Com a modernidade, o gênero textual conto se consolidou, apresentando os mais variados estilos de enredos explorados nos romances, e o Gótico é um deles. O pensamento crítico de Poe em relação ao gênero conto obteve destaque, contribuindo para defini-lo. Para ele, a brevidade de uma narrativa está diretamente relacionada ao entendimento do leitor, ao passo que possíveis interrupções na leitura podem tirar o foco da ficção. Portanto o conto, um texto geralmente curto, foi arduamente trabalhado por Poe, que se importava muito com a recepção e a repercussão de seus textos, acreditando mais no empenho do que na inspiração.

Poe despertou a admiração de outro grande transgressor, o escritor francês Charles Baudelaire, que mesmo pertencendo a uma família dotada de recursos financeiros, passou grande parte da vida fugindo de seus credores, nunca optando pelo trabalho formal, negando-se a contribuir para o modelo de sociedade burguesa. Ambos têm coisas em comum: viveram a vida na boemia e na marginalidade, morreram jovens (Poe aos quarenta e Baudelaire aos quarenta e seis anos de idade), obtiveram sucesso tardio e continuam sendo inspiradores nos dias atuais.

Os ambientes retratados nas obras de Baudelaire remetem às construções industriais e à vida movimentada da grande cidade, seus bulevares e o estilo de vida consumista que nela impera. Os pontos que lhe conferem originalidade são a inserção de personagens marginalizados e a sua concepção de beleza, que, para ele é uma mistura entre elementos naturais, comuns da sociedade, e elementos humanos da época, mesmo que grotescos. Considerado um herói moderno, Baudelaire não encontrou satisfação plena em sua época, fato que o levou a criar e utilizar máscaras sociais, uma espécie de personagem, como o poeta Apache e o poeta Trapeiro, entre outros, citados neste estudo.

No caso das narrativas de Lygia Fagundes Telles, escritas e publicadas no delicado período pós-Segunda Guerra Mundial, a decadência da burguesia é retratada com excelência, bem como as personagens costumam explorar a essência do que é pertencer ao sexo feminino, muitas vezes lidando com conflitos considerados triviais na vida doméstica ou profissional das mulheres. Como pudemos constatar ao longo dessa pesquisa, é possível observar diversas características do Gótico nos contos da autora, tais quais as encontradas em “O barril de amontillado”, um dos contos mais famosos de Poe.

Os contos de Telles também contam com elementos insólitos e sobrenaturais, características da obra fundadora do gênero, *O Castelo de Otranto*. Contudo, como vimos, o sobrenatural não é indispensável à literatura gótica. A atmosfera de suspense pode propiciar a aparição de elementos fantásticos e sobrenaturais, mas eles não são fundamentais para transgredir padrões sociais e ultrapassar as expectativas do leitor. Outros elementos como o espaço e os personagens são capazes de transcender o tempo e ressignificar memórias, como acontece com as personagens femininas que buscam amadurecimento e percebem a presença do sentimento de prisão que remete ao passado da clausura de castelos e mosteiros.

Em suma, contemplamos em diferentes contos de Telles a presença de vertentes do insólito ficcional, do medo, do terror e do horror, bem como o *locus horribilis*, a figura do vilão, a circunstância do passado que volta para assombrar o presente e a experiência da donzela em apuro, integrados à circunstâncias da atualidade. Diante dessas constatações, concluímos nossa proposta e cumprimos nosso objetivo podendo afirmar que há inequívocos traços do Gótico nos contos de Lygia Fagundes Telles.

## REFERÊNCIAS

- ABELAIRA, Augusto. *Quatro Paredes Nuas*. Amadora: Bertrand, 1972.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. tradução Christina Baum. - 1ª.ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ALCOTT, Louisa May. *Mulherzinhas*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.
- ALVES, Bruna Thais da Silva. *Uma leitura feminista da construção de gênero e moralidade em Little Women*. 47f. Monografia (Graduação em Letras – Inglês). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2018.
- ANTUNES, António Lobo. *Livro de crônicas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.
- BAPTISTA, Carla Viviane Bertoch. *Homicídio passionai – Uma discussão entre crime privilegiado e qualificado*. Revista Brasileira de Ciências Criminais: RBCCrim, São Paulo, 2015, v. 23, n. 116, p. 113-146.
- BARROS JR, Fernando Monteiro de; RIBAS, Maria Cristina C. *A alegoria e a femme fatale: a modernidade baudelairiana em Augusto dos Anjos*. MATRAGA (RIO DE JANEIRO), v. 21, p. 86-106, 2014.
- BATALHA, Maria Cristina. *A Literatura Fantástica: um protocolo de leitura*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.
- BATISTA, Camila Aparecida Virgilio; SILVA, Alexander Meireles da. Nos subterrâneos do gótico feminino moderno: um olhar em "O jardim selvagem" de Lygia Fagundes Telles.. In: Alexander Meireles da Silva; Fernando Monteiro de Barros; Júlio França; Luciana Colluci (Org.). *Estudos do Gótico*. IVed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017, v., p. 1-136.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- \_\_\_\_\_. O pintor da vida moderna. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: KOTHE, Flávio; FERNANDES, Florestan (Org. e Coord.). *Walter Benjamin: Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- BRONTE, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

CAMARGO, Luciana Moura Colucci. A filosofia do mobiliário: por uma poética do espaço gótico. In: Abralic - Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008, São Paulo - SP. Eletrônico. Abralic: Abralic, 2008.

CAMARGO, L. M. C.; FAVERO NETO, N. A Poética do Sinistro: Pela criação de um espaço gótico em *Dracula*, de Bram Stoker. In: II Jornada Poéticas do Espaço Literário (JOPELIT), 2013, Catalão (GO). II Jornada Poéticas do Espaço Literário (Caderno de Resumos). Catalão (GO): UFG, 2013. v. 1. p. 92-97.

CUNHA, Helena Parente. *Mulher no espelho*. 6.ed. – Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 2001.

FRANÇA, Júlio. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas. In [www.academia.edu/11773782/As\\_sombras\\_do\\_real\\_a\\_vis%C3%A3o\\_de\\_mundo\\_g%C3%B3tica\\_e\\_as\\_po%C3%A9ticas\\_realistas](http://www.academia.edu/11773782/As_sombras_do_real_a_vis%C3%A3o_de_mundo_g%C3%B3tica_e_as_po%C3%A9ticas_realistas). 2015. Acesso em Maio 2018.

\_\_\_\_\_. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. In [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491403232.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491403232.pdf) Acesso em Julho 2018.

\_\_\_\_\_. *Poéticas do mal: A literatura do medo no brasil (1840 – 1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

\_\_\_\_\_. Edgar Allan Poe, fundador da "tradição" gótica. In: García, Flavio; Colucci, Luciana; Gama-Khalil, Marisa Martins; Philippov, Renata (Orgs.). *Edgar Allan Poe: efemérides em trama*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a medos do século XX*. Tradução: Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. *Projeções do medo e da morte no gótico revisitado por Lygia Fagundes Telles*. In: Julio França; Luciana Colucci. (Org.). *As nuances do gótico: do Setecentos à atualidade*. 1ed. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, v. 1, p. 185-196.

GOMES, Carlos Magno Santos. *A homoafetividade feminina em Lygia Fagundes Telles*. Caderno Seminal Digital, Rio de Janeiro, v. 21, n. 21, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/14485>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990.

GOUVEIA, Marcelo. In <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/lygia-fagundes-telles-mulher-que-pode-tornar-visivel-ignorada-literatura-brasileira-62117/> Acesso em Junho 2019.

HOGLE, Jerrold E. Introduction: the gothic in Western culture. In: *The Cambridge companion to gothic fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 01-20.

KRUG, Etienne G., et al. (eds.) World report on violence and health. Geneva: World Health Organization, 2002. In [https://ares.unasus.gov.br/acervo/html/ARES/1862/1/Definicoes\\_Tipologias.pdf](https://ares.unasus.gov.br/acervo/html/ARES/1862/1/Definicoes_Tipologias.pdf) Acesso em Abril 2019.

LAMAS, Berenice Sicas. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em Literatura e psicologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LEITE, Sheila Ferreira. Em busca de uma identidade de Mulher no Espelho. Em: SILVA, Antônio de Pádua Dias da; RIBEIRO, Maria Goretti. *Mulheres de Helena: trilhamento do feminino na obra de Parente Cunha*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2004.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*, São Paulo: Iluminuras, 2007.

MANTAGRANO, Bruno Anselmi. *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* / Bruno Anselmi Mantagrano, Enéias Tavares, ilustrações de Karl Felipe. – Curitiba: Arte & Letras, 2018.

MELLO, Camila. *O gótico literário no Brasil: Lygia Fagundes Telles*. In <https://sobreomedo.wordpress.com/2011/03/03/o-gotico-literario-no-brasil-lygia-fagundes-telles-camila-mello/> Acesso em Março 2019.

MOERS, Ellen. *Literary women*. New York: Anchor Press, 1977.

MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

\_\_\_\_\_. *Entre a paixão e o mal: as cirandas de Lygia Fagundes Telles e Emily Brontë*. 2007. (Apresentação de Trabalho/Seminário).

PAES, José Paulo. *Prosas seguidas de odes mínimas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

POE, Edgar Allan. *Antologia de contos extraordinários*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

\_\_\_\_\_. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 2001.

PRADO, Leandro Lemes do. *Considerações sobre a elaboração de um instrumento de pesquisa virtual para investigar a consciência textual no ensino do gênero textual conto*. In <http://dx.doi.org/10.15448/1984-4301.2016.2.23814>. 2016. Acesso em out. 2019

PUNTER, David. *A New Companion to the Gothic*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2012.

RADCLIFFE, Ann. "On the Supernatural in Poetry" in *The New Monthly Magazine* 7, 1826, pp 145–52.

\_\_\_\_\_. *The Mysteries of Udolpho*. Oxford, New York, 2003.

REEVE, Clara. *The Old English Baron*. London: Edward and Charles Dilly, 1778.

SÁ, Daniel Serravalle de. O romance gótico e as mulheres: Questões de política sexual. *Itinerários*, Araraquara, n. 47, p. 13–23, jul./dez. 2018.

SANTIAGO, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino americano". In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria dasan Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SANTOS, Ana Paula Araújo. *A vertente feminina do Gótico na literatura brasileira oitocentista*. In: ABRALIC, 2017, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional da ABRALIC. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2017. v. 2. p. 1847-1856.

SANTOS, Lorena Sales dos. *Vestígios do gótico nos contos de Lygia Fagundes Telles*. 157 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

SCOTT, Joan Wallach. História das mulheres. In. BURKE, Peter (org) *A escrita da História*. Novas perspectivas. São Paulo:Unesp.1992. p. 63-95.

SILVEIRA, Pedro Telles da. Gloriosos bastardos e casamentos desfeitos: antiquariato, prova e o sublime em Horace Walpole, Clara Reeve e Ann Radcliffe (1764-1791). *História e Cultura*, v. 4, p. 304-326, 2015.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Ciranda de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Meus contos preferidos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

\_\_\_\_\_. *Seminário dos Ratos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975 [1970].

TORRES, Maximiliano. Dela descende a geração das femininas mulheres: Pandora e a legenda da desventura. In: Maria das Graças Salgado e Valéria Rosito. (Org.). *Degenerações: perspectivas de gênero nas Artes e nas Ciências*. 1ed.Seropédica, RJ: Editora da UFRRJ, 2013, v. 1, p. 67-86.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Apresentação. In: MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

ZAMPIERI, Amanda Gizzo. *A Questão do Gótico no Romance Latino-Americano do Século XIX*. 2010. Salão de Iniciação Científica. Porto Alegre. UFRGS, 2010.