

UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ
Thais Soares de Oliveira

Mulheres e ficção: o drama feminino no Gótico de Júlia Lopes de Almeida

Taubaté – SP
2020

Thais Soares de Oliveira

Mulheres e ficção: o drama feminino no Gótico de Júlia Lopes de Almeida

Trabalho de Graduação apresentado como requisito parcial para a conclusão do Curso de Letras: Língua Portuguesa, Língua Inglesa e respectivas Literaturas (Licenciatura) da Universidade de Taubaté.

Orientadora: Profa. Ma. Thais Travassos.

**Taubaté – SP
2020**

Mulheres e ficção: o drama feminino no Gótico de Júlia Lopes de Almeida

Trabalho de Graduação apresentado como requisito parcial para a conclusão do Curso de Letras: Língua Portuguesa, Língua Inglesa e respectivas Literaturas (Licenciatura) da Universidade de Taubaté.

Orientadora: Profa. Dra. Thais Travassos

Data: ____ / ____ / ____

Resultado: _____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Ma. Thais Travassos (orientadora)

Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Prof. Me. Luzimar Goulart Gouvêa

Universidade Estadual de Campinas

Assinatura: _____

Profa. Ma. Deise Nancy de Moraes

Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À prof. Thais Travassos, por toda paciência e imenso conhecimento compartilhado durante as aulas e durante a orientação deste trabalho.

Aos professores presentes na minha banca, e aos demais, que me certificaram de que o conhecimento é a arma mais poderosa.

Aos meus pais, que me apoiaram durante toda a minha vida como estudante, sem nunca perderem a fé.

Ao meu companheiro, Jéferson, por todo o carinho e apoio em todas as minhas decisões.

À Carolina Wanchowski Palma, pela grande ajuda, e aos meus amigos, de dentro e fora da faculdade, por sempre acreditarem em mim.

Para todos aqueles que de alguma forma contribuíram nessa conquista, meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

Esta monografia propõe refletir sobre o lugar das mulheres enquanto produtoras de narrativas de ficção, de modo a analisar como elas se inseriram em um mundo marcado pelo machismo e pela exclusão do feminino. Mais especificamente, o gênero gótico feminino, sendo reconhecido como um viés literário diferente do gótico, foi usado como tema central das pesquisas, tendo os contos de Júlia Lopes de Almeida, autora primária desse gênero no Brasil, como objetos de estudo. As análises e apontamentos foram feitos por meio de pesquisas bibliográficas e estudos teóricos acerca da participação da mulher na ficção, do gênero gótico feminino e da vida e obra de Júlia Lopes de Almeida. O trabalho analisa três contos da autora “As rosas”, “Os porcos” e “O caso de Ruth” buscando compreender o papel do feminino dentro dessas narrativas e no núcleo mais geral do gótico feminino brasileiro tendo Almeida como sua principal representante. Como resultado, esta pesquisa expõe uma importante reflexão acerca da posição da mulher no meio literário, tendo Júlia Lopes de Almeida como principal exemplo das situações apontadas.

Palavras-chave: Literatura Gótica. Análise. Conto. Literatura Brasileira. Gótico Feminino. Júlia Lopes de Almeida.

ABSTRACT

This monograph proposes to reflect on the place of women as producers of fictional narratives, in order to analyze how they were inserted in a world marked by sexism and the exclusion of the feminine. More specifically, the female Gothic gender, being recognized as a literary bias different from the Gothic, was used as a central theme of this research, with the stories of Júlia Lopes de Almeida, primary author of this genre in Brazil, as objects of study. The analyzes and notes were made through bibliographic research and theoretical studies about the participation of women in fiction, the female Gothic gender and the life and work of Júlia Lopes de Almeida. The work analyzes three short stories by the author "As rosas", "Os porcos" and "O case de Ruth", seeking to understand the role of the feminine within these narratives and in the more general core of the Brazilian feminine Gothic with Almeida as its main representative. As a result, this research exposes an important reflection about the position of women in the literary environment, with Júlia Lopes de Almeida as the main example of the situations mentioned.

Keywords: Gothic literature; Analysis; Tale; Brazilian Literature; Female Gothic; Júlia Lopes de Almeida.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	MULHERES NA FICÇÃO	11
2.1	A Mulher personagem	11
2.2	A Mulher Escritora	17
2.3	Júlia Lopes de Almeida – brasileira, escritora, mulher	21
3	O GÓTICO LITERÁRIO	27
3.1	O Gótico Feminino	27
3.2	Literatura Gótica no Brasil	35
4	ANÁLISE DOS CONTOS SELECIONADOS	41
4.1	As Rosas	41
4.2	Os Porcos	44
4.3	O Caso de Ruth	49
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
	REFERÊNCIAS	58

1 INTRODUÇÃO

A diferença entre os sexos feminino e masculino é um assunto bastante debatido atualmente. Muito se fala sobre direitos civis e igualdade, desenvolvendo uma discussão necessária, socialmente, e que já demonstra resultados em todos os âmbitos do convívio humano. Para tais resultados, entretanto, foram necessárias décadas de debates e lutas, em que mulheres estiveram envolvidas fortemente, defendendo um ideal de justiça e equivalência entre os sexos opostos. Mas, mesmo que no presente a voz feminina tenha força, conquistando direitos, é preciso entender que a situação quase nunca foi favorável às mulheres, tendo sido essencial o envolvimento delas em todas as divisões sociais. Essas lutas perduraram e ainda perduram, também, nos caminhos do entretenimento. Especificamente, eram muitas as diferenças entre homens e mulheres no âmbito literário.

Dentre todos os segmentos da Literatura, a narrativa de ficção se destaca pela liberdade de criação, sem precisar narrar fatos como o são, realmente, cedendo ao leitor uma gama de opções de obras, com histórias que vão desde romances à grandes guerras. Mesmo com tamanha liberdade de expressão, entretanto, muitos eram os obstáculos para uma mulher, enquanto personagem ou enquanto autora. Virginia Woolf (2019), sendo autora e, conseqüentemente, vítima do patriarcado, discutiu especificamente a situação da mulher dentro da ficção, expondo todas as dificuldades enfrentadas por ela e por todas as mulheres que se aventuraram por esse gênero. Woolf relatou com riqueza de detalhes o árduo caminho que uma autora precisava trilhar se quisesse fugir dos romances de amor, já que não se esperava mais do que novelas açucaradas vindas das mãos de escritoras.

Este trabalho busca analisar os fatos apontados por Woolf, centralizando a figura feminina, como autora e como personagem, diante da narrativa de ficção, contribuindo para a compreensão do papel da resistência e força das mulheres para a evolução da literatura, hoje mais diversificada e abrangente.

O Gótico foi escolhido como objeto de estudo por apresentar uma importante relação com o progresso das mulheres escritoras. Primeiro, o gênero muito estudado por David Punter (2012), pode assumir papel de exemplificação, já que muitas das principais obras do estilo, escritas por homens, apresentavam personagens femininas extremamente idealizadas ou vitimizadas, sendo por vezes

protagonistas de destinos horrendos e cruéis. Essas mulheres-personagens seriam, então, objeto de desejo masculino, como afirma Ruth Silviano Brandão (2006). Em certo momento, já em meados do século XVIII, um número considerável de mulheres passou a escrever, algo ainda raro na sociedade da época. A estética gótica em muito foi usada por essas mulheres, por apresentar aspectos que facilitaram na denúncia da insatisfação feminina defronte a uma sociedade extremamente patriarcal. As tradições góticas foram usadas de forma a explorarem a situação desigual entre os sexos, desmascarando as injustiças vivenciadas pelas mulheres.

Muitas foram as diferenças entre obras do Gótico escritas por mulheres e por homens. As narrativas femininas apresentavam as próprias mulheres como protagonistas, quase sempre vítimas de algum ato transgressor cometido pelo sexo oposto. Os enredos apresentavam situações de violência e opressão masculina, tendo o ambiente doméstico como cenário, o que causava uma grande proximidade com a realidade vivida por muitas mulheres na sociedade de então. Esses aspectos deram força a uma perspectiva feminina nas obras góticas, caracterizando o que Ellen Moers (1976) chamou de Gótico feminino.

Júlia Lopes de Almeida foi escolhida como objeto de estudo principal neste trabalho por ser referência em dois pontos: primeiro, como mulher e escritora, tendo sofrido todas as injustiças empregadas a sua posição, e segundo, por ter publicado obras que seguiam exatamente a poética gótica, de uma perspectiva feminina. Almeida foi um grande nome para a Literatura Brasileira, tendo participado da criação da Academia Brasileira de Letras, mesmo que impedida de participar integralmente das atividades da instituição pelo simples fato de ser mulher. Atualmente, com o crescimento da ideologia feminista, muito se fala sobre a vida de Júlia, considerada por Lúcia Miguel Pereira (1957) a maior dentre as escritoras brasileiras de sua época. Almeida participou, essencialmente, dos primeiros movimentos feministas no país.

Os contos “As Rosas”, “Os Porcos” e “O caso de Ruth”, publicados em 1903 na antologia “Ânsia Eterna”, escolhidos para análise neste trabalho, apresentam características da poética gótica, além de representarem uma denúncia da situação das mulheres brasileiras. Júlia tinha um padrão de vida extremamente alto se comparada a suas conterrâneas, mas, assim como outros autores da época, estava ciente e não se calava diante das injustiças sociais presentes no Brasil. As

condições femininas apresentadas nos contos da autora não eram, inteiramente, criações imaginárias, sendo por vezes até baseadas em situações reais, como conta Júlia em entrevista à João do Rio (s/d).

Este trabalho se desenvolveu a partir das análises acerca do Gótico e do Gótico feminino, com base nos estudos de David Punter (2012) e Ellen Moers (1976), assim como a análise da posição da mulher diante da ficção, como escritora e como personagem, centralizando Júlia Lopes de Almeida como foco principal desta pesquisa, verificando todos os aspectos em que a autora se encaixa na temática, como mulher, escritora e, também, como protagonista de uma injustiça advinda do patriarcado.

2 MULHERES NA FICÇÃO

2.1 A Mulher personagem

A palavra ficção, se procurada em qualquer dicionário, pode indicar: um ato de fingimento, uma invenção fabulosa, uma idealização imaginativa de um fato, ou ainda, no meio artístico, uma criação da imaginação, uma fantasia, mesmo que baseada na realidade.

São muitas as produções do mundo da ficção, que vão desde pinturas aos mais sofisticado dos filmes cinematográficos. Uma cidadezinha real, pacata e rural, pode ser cenário para uma trama que envolveria o mais bizarro dos casos de fantasmas, ou então o lar de um protagonista infeliz que enfrenta criaturas alienígenas. O importante está em considerar que qualquer produção fictícia, independente do campo artístico em que esteja inserida, é um universo imaginativo criado conforme as vontades de cada autor e, diante de diferentes consumidores, estará sujeita a interpretações diversas.

Não será diferente, então, quando a ficção estiver presente na literatura. Fica evidente que quando se fala na produção literária da ficção, muitos dos caminhos pelos quais o texto pode guiar o leitor estarão ligados à liberdade de interpretação. Baseadas nas experiências humanas vividas pelo autor ou pela sociedade em que se inserem, as histórias narradas pela ficção são resultado de uma produção imaginativa, e pretendem, na verdade, apresentar uma releitura da realidade, por meio do olhar do autor, formando o que o teórico Jonathan Culler considera uma relação especial com o mundo, relação denominada “ficcional” (1999, pg. 37). As ações das personagens, o tempo em que os eventos ocorrem, tudo se desenvolverá conforme o mundo ficcional da obra. Culler também defende que “muitos dos traços da literatura advêm da disposição dos leitores de prestar atenção, de explorar incertezas e não perguntar de imediato 'o que você quer dizer com isso?’” (CULLER, 1999, pg. 33), traços extremamente necessários para uma leitura eficiente de um texto da ficção, já que ele não oferecerá uma relação absoluta com a realidade.

Quando o tempo e a vida do autor são considerados diante da ficção, é importante entender que a narrativa pode apresentar uma ambientação totalmente distinta da realidade em que ele vive, já que

Na ficção, a relação entre o que os falantes dizem e o que pensa o autor é sempre uma questão de interpretação. O mesmo ocorre com a relação entre os acontecimentos narrados e as situações no mundo. O discurso não-ficcional geralmente está inserido num contexto que diz a você como considerá-lo: um manual de instrução, uma notícia de jornal, uma carta de uma instituição de caridade. O contexto da ficção, entretanto, explicitamente deixa aberta a questão do que trata realmente a ficção. A referência ao mundo não é tanto uma propriedade das obras literárias quanto uma função que lhes é conferida pela interpretação. (CULLER, 1999, pg. 37-38)

A ficção permite ao leitor a liberdade de viver histórias isentas de regras sociais, temporais ou morais. Não basta, entretanto, que um aspirante a escritor saiba contar histórias imaginárias, pois o sucesso de uma obra vai depender de um sistema de avaliações, que a julgará parte da literatura ou não. Culler afirma que

O que diferencia as obras literárias de outros textos de demonstração narrativa é que eles passaram por um processo de seleção: foram publicados, resenhados e reimpressos, para que os leitores se aproximassem deles com a certeza de que outros os haviam considerado bem construídos e 'de valor'. (CULLER, 1999, pg. 33)

Vale lembrar que os responsáveis por tal julgamento sempre foram homens e a inserção de mulheres no meio crítico ainda é diminuta, mesmo na modernidade. Então, considerando todos os fatos citados e entendendo a literatura de ficção como um mundo próprio, fica fácil imaginar e aceitar grandes aventuras, navegações pelo mundo, encontro com divindades, magia, feitos heroicos. O respeitável cavalheiro Phileas Fogg, de *A Volta ao Mundo em 80 Dias*, escrito por Júlio Verne, percorre o mundo em 80 dias como forma de pagar uma aposta feita com os parceiros de um clube masculino. Ao lado de seu criado, Phileas ganha a aposta e ainda retorna ao lar com uma nova companheira, cuja salvação completou com êxito durante as aventuras. Em terras brasileiras, a ficção de Brás Cubas conquista credibilidade por meio do próprio narrador-personagem, já que ele é um defunto que, mesmo sem vida, conta com detalhes os episódios mais excêntricos de sua vida pretérita.

Os personagens masculinos, protagonistas de aventuras absurdas, mas perfeitamente toleráveis diante do campo da ficção, parecem ser típicos por apresentarem sempre características em comum: são cavalheiros respeitáveis na

sociedade, de alguma forma ricos e, como já dito, protagonizam as histórias. Os homens, sejam como autores ou como personagens, mesmo que em diferentes épocas, salientam o próprio papel na sociedade patriarcal, sempre superiores às mulheres que representam importância secundária no meio literário.

Primeiramente, é importante entender qual é o papel da personagem em uma obra literária, sabendo que ela se diferencia de uma pessoa real. Para Candido,

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. (CANDIDO, 2009, p. 55)

ou seja, Candido defende que para a construção de uma obra literária é essencial prezar pela verossimilhança, em que um personagem fictício pode convencer o leitor de uma situação que poderia, realmente, existir. As páginas terão, assim, uma relação com a realidade social enquanto as personagens terão relação com os seres humanos dessa sociedade. Por essa razão Candido entende que as características psicológicas de uma personagem devem ser tão complexas quanto às de uma pessoa real, reforçando ainda mais a aproximação com elas.

Feitos esses apontamentos, fica mais fácil compreender a linha entre realidade e ficção, reforçando o quão próxima uma personagem pode ser de uma pessoa, caracterizando também a proximidade entre a narrativa e a vida real. Sendo assim, entende-se que os personagens masculinos serem protagonistas de papel extremamente importante nas obras literárias é um reflexo da sociedade em que reina o patriarcalismo, fazendo com que os próprios autores escrevessem conforme a vida que tinham, não de modo a fazer com que as histórias equivalessem à realidade, mas sim usando de palavras e pontos de vista para convencer o leitor de que o importante era aquilo que lhe estava expresso, e não perspectivas socialmente secundárias, como a de uma personagem feminina.

Selecionando a obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, é possível exemplificar a relação entre uma personagem masculina e uma feminina na mesma obra. O personagem principal, Bento Santiago, faz também o papel de narrador, e por isso já é possível considerar que todos os fatos apresentados durante o passar

da história serão narrados a partir da perspectiva do próprio Bento. A narração perde credibilidade diante do ciúme extremo de Bento por Capitu, sua amada esposa, já que não há provas diante da suposta traição sofrida pelo protagonista, e tudo o que resta ao leitor é a visão do narrador, sem um segundo ponto de vista. Fica impossível saber se os fatos aconteceram conforme narrados ou não.

Além de a obra *Dom Casmurro* apresentar personagens masculinos com pensamentos machistas e uma sociedade patriarcal, ela também caracteriza uma das personagens mais emblemáticas da literatura brasileira, Capitu. Nada se sabe sobre ela, além daquilo que o narrador permite que o leitor saiba. Tudo o que envolve Capitu no texto está de acordo com a tentativa do narrador de convencer o leitor da traição sofrida. Bento confirma sua superioridade diante de Capitu com frases como: “Agora lembrava-me que alguns olhavam para Capitu, - e tão senhor me sentia dela que era como se olhassem para mim, um simples dever de admiração e de inveja”. (ASSIS, 1999, p. 94). O livro termina sem que se saiba a verdade.

Capitu e Bento são só alguns dos exemplos de relação entre homens e mulheres na literatura. A cultura patriarcal influencia, também, todos os meios artísticos, de forma a reproduzir o modo e tempo em que vive o autor. Dentro de uma sociedade que ainda guarda costumes machistas, é comum encontrar a mulher em posição inferior ao homem. A literatura seria um dos meios a propagar essa cultura, como referência a uma temática social que acontece verdadeiramente. Candido diz que “O externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se assim, interno” (2006, pg. 14), afirmando a importância de analisar uma obra literária conforme temas e estruturas, mas sem descartar a referência ao contexto social em que foi construída. Assim, entende-se que essa relação de superioridade do homem diante da mulher na literatura reflete a sociedade em geral.

Na literatura ou na sociedade a mulher foi diminuída à posição secundária, escrava de uma imagem idealizada diante dos olhos masculinos, como afirma Ruth Silviano Brandão (2006, p. 31) “a solução da narrativa, se idealiza a mulher dentro de certo modelo de feminilidade, petrifica-a, enquanto objeto de desejo do narrador”. As mulheres assim, petrificadas, não realizariam ação alguma além das de que sua feminilidade ideal permitiria, mantendo sempre a imagem angelical conforme manda

a ideologia do narrador. Mesmo que Capitu apresentasse um comportamento mais ativo do que esperado, isso a classificaria como uma mulher astuta e enganadora, e assim foi considerada pelo narrador Bento. Mais uma vez, sem escapatória, o caráter de uma personagem feminina estaria sob o julgamento de uma figura masculina. Mas, se a ficção é imaginar e estar longe do bom senso, a mulher idealizada desse gênero é algo irreal, é o tipo de mulher com quem o homem procura sonhar, mas parece ignorar o fato de que ela não existe.

Brandão (2006) ainda afirma que “construída como objeto do desejo, é como se, de alguma forma, a arte literária o tornasse possível: o desejo não tem ponto definitivo, mas se ancora em provisórios objetos” (pg. 20), o que reforça que o andamento de uma narrativa depende do desejo do seu criador-homem, onde a imagem da personagem feminina idealizada aparece como um bem a ser conquistado, algo com que o homem sonha. Essa imagem irá depender, ainda, dos valores julgados essenciais pela visão do narrador que, quando homem, seguirá uma ordem de convenções já pré-definidas pela sociedade, como diz os pensamentos de Virgínia Woolf, figura importante na discussão acerca da relação entre mulher e literatura:

Como os árbitros das convenções são os homens, pois foram eles que estabeleceram uma ordem de valores na vida, e já que é na vida que em grande parte a ficção se baseia, também aqui, na ficção, em extensa medida, esses valores prevalecem. (WOOLF, 2019, edição do Kindle.)

E por isso é possível afirmar que a figura feminina na literatura sempre seguirá os modelos da sociedade real, uma sociedade de preceitos machistas, patriarcal. Esses valores impregnados na literatura de ficção não serão igualitários porque, seja na vida ou nas construções artísticas, os valores entre os sexos ainda se diferenciam em muitos aspectos (WOOLF, 2019).

Levando em conta que na sociedade se espera da mulher um comportamento angelical e exemplar, muito se explica das personagens frágeis e necessitadas de salvação presentes no meio artístico. Quando o contrário, espertas e desafiadoras, as mulheres são descritas como ardilosas e diabólicas. A personagem é uma construção de desejos diversos sonhados por homens que reúnem pequenos fetiches e os depositam em uma única representação,

a ficção que é a personagem feminina criada de fragmentos, colagem, sincretismo, em que juntam as partes umas às outras, tiradas de restos, resíduos. Feita de frases, lembranças, desejos, a princesa é inquietante estranheza, beleza construída de partes. (BRANDÃO, 2006, pg. 40).

Apesar de a autora se referir, na afirmação anterior, a uma personagem em específico, a definição se aproxima de qualquer imagem da mulher na arte de ficção, já que ela é, quase sempre, resultado de poucas verdades misturadas às visões idealizadas do observador do sexo oposto.

Brandão (2006) afirma ainda, acerca dos motivos da idealização feminina, que “o horror da castração, que tem como mecanismo defensivo a busca da completude e a criação do fetiche, é a responsável pela fabricação de uma mulher ideal, enquanto perfeita e simétrica à face do narcisismo masculino” (BRANDÃO, 2006, pg. 31), reforçando que o medo de ser diminuído diante da sociedade, separado da própria masculinidade, seria o maior motivo para o homem construir a personagem-mulher de forma submissa, na literatura. Subtrair a mulher, uma provável ameaça à imagem do homem, é uma forma de reforçar o poder masculino. Jean Delumeau, analisando como surge o medo das mulheres, vai além:

As raízes do medo da mulher no homem são mais numerosas e complexas do que pensara Freud, que o reduzia ao temor da castração, ela mesma consequência do desejo feminino de possuir um pênis. Essa inveja do pênis não é sem dúvida senão um conceito sem fundamento introduzido subrepticamente na teoria psicanalítica por um tenaz apego à superioridade masculina. (DELUMEAU, 2009, pg. 463)

Esse ideal de superioridade em comparação com a mulher fez com o que o patriarcado a transformasse em figura secundária diante da sociedade e, conseqüentemente, coadjuvante como personagem. A única protagonização restante para a mulher seria a de confirmação da elevação em que se encontram os homens:

Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem

com o dobro de seu tamanho natural. Sem esse poder, a Terra provavelmente ainda seria pântano e selva. (WOOLF, 2014, edição Kindle)

Tal subestimação da capacidade feminina reforçou os ideais do patriarcado na sociedade, fazendo com o que qualquer que fosse o caminho escolhido pela mulher fosse tomado por impedimentos inexistentes para o sexo oposto. Isso colocou o homem muito à frente da mulher na produção literária.

2.2 A Mulher Escritora

Analisando o lado real da inferioridade sofrida pela mulher no âmbito literário, é possível afirmar que todo esse complexo envolvendo patriarcado e superioridade masculina muito influenciou no que diz respeito à produção feminina. A ideia dos apontamentos desta pesquisa não é diferenciar o que seria uma escrita feminina ou masculina, mas sim relacionar as diferenças existentes entre os sexos quando alguém se coloca a escrever. É evidente que, como autoras, as mulheres enfrentam problemáticas muito distintas das sofridas pelos homens. A participação da mulher na literatura sofreu, e ainda sofre, obstáculos que estão além das páginas.

Considerando as primeiras atividades literárias durante os anos de produção escrita na sociedade letrada, é possível perceber o domínio do sexo masculino em todos os campos que envolvam a arte da escrita: os leitores eram homens, os autores eram homens, e os críticos eram homens. Cabia ao sexo masculino narrar fatos históricos, descrever leis, ou criar histórias de ficção. Segundo as concepções de Virginia Woolf (2019), autora que muito debateu acerca do feminismo, em uma de suas obras mais importantes sobre a relação da mulher com a ficção, nada se sabe sobre a vida das mulheres, gregas ou medievais, já que muito provavelmente elas estavam ocupadas cuidando dos filhos, cozinhando, ou trancafiadas em um quarto. Simplesmente estavam submetidas aos maridos ou aos pais, enquanto a escrita ficava reservada aos considerados dignos. É como se a mulher não tivesse participado da escrita do mundo.

Mas, já que há muito material literário produzido por homens, desde cartas contando grandes navegações a grandes registros religiosos, é possível imaginar que eles não sofreram grande objeção como escritores. O letramento, entretanto,

era reservado à nobreza, deixando de lado a massa popular. Mas, se um homem tentava meter-se nos caminhos da poesia, seria sempre bem-vindo. E quanto às mulheres? O que era necessário para que uma mulher conseguisse escrever, como artista? Porque muitas também se aventuraram pelas cartas de amor, e já no século XIX, as moças de famílias de elite conseguiam acesso à certo estudo, mesmo que limitado. Então o que faltava para que pudessem escrever? Woolf (2014), ainda na mesma obra, fez uma grande consideração sobre o que uma mulher precisaria, se comparada ao homem, para escrever:

Mas para as mulheres, pensei, olhando para as prateleiras vazias, essas dificuldades eram infinitamente mais descomuns. Em primeiro lugar, ter um quarto próprio — sem falar num quarto sossegado ou num quarto à prova de som — estava fora de questão, a menos que seus pais fossem excepcionalmente ricos ou muito nobres, mesmo no início do século XIX. Uma vez que sua pequena mesada, que dependia da boa vontade do pai, dava apenas para mantê-la vestida, ela se privava mesmo dos paliativos que representavam, até para Keats, ou Tennyson ou Carlyle, todos homens pobres, um passeio a pé, uma pequena viagem à França, uma acomodação isolada que, mesmo bem miserável, punha-os ao abrigo das exigências e tiranias das respectivas famílias. Essas dificuldades materiais eram imensas; muito piores, porém, eram as imateriais. A indiferença do mundo, que Keats e Flaubert e outros homens de gênio tiveram tanta dificuldade de suportar, não era, no caso da mulher, indiferença, mas, sim, hostilidade. O mundo não lhe dizia, como a eles: "Escreva, se quiser; não faz nenhuma diferença para mim". O mundo dizia numa gargalhada: "Escrever? E que há de bom no fato de você escrever?" (WOOLF, 2014, edição Kindle)

A mulher nobre estava em desvantagem mesmo se comparada ao mais miserável dos homens, já que sequer era livre. Uma mulher no início do século XIX não viajaria o mundo, não faria passeios solitários nas noites mais belas, não ganharia experiências que lhe serviriam de inspiração. Além do mais, mesmo que tivesse suas poucas moedas na mão, elas seriam usadas com o que consideravam pertinentes para uma mulher, e a arte não estava inserida nesse grupo. A visão do mundo de uma mulher era limitada.

Mesmo com tantas restrições, ao fim do século XVIII e início do século XIX, o meio literário sofreu adições significativas quanto à participação de mulheres. Woolf considerou o fato digno de reconhecimento, mais do que as Cruzadas: "assim, no término do século XVIII, promoveu-se uma mudança que, se eu estivesse

reescrevendo a história, descreveria mais integralmente e consideraria de maior importância do que as Cruzadas ou as Guerras das Rosas: a mulher da classe média começou a escrever.” (WOOLF, 2014, edição Kindle). Vale ressaltar que, a partir do momento em que a mulher se pôs a escrever, encontrou o patriarcado disposto a impedi-la.

As desigualdades entre os sexos já estavam completamente saturadas dentro da sociedade, mostrando-se ainda muito presentes na realidade feminina. Considerando que o homem dominava o meio literário, os escritos produzidos por mulheres sofreram críticas, as autoras foram desencorajadas e o caminho para aquelas que se aventuravam como autoras parecia apontar para uma única direção: o romance.

A ficção era, e ainda é, a coisa mais fácil de uma mulher escrever. E a razão para isso não é difícil de encontrar. O romance é a forma de arte menos concentrada. É mais fácil interromper ou retomar um romance do que um poema ou uma peça. George Eliot parava de trabalhar para ir cuidar do pai. Charlotte Brontë trocava a pena pela faca de descascar batatas. E a mulher, vivendo na sala, em comum com as pessoas que a cercavam, era treinada para usar sua mente na observação e análise do caráter. Era treinada para ser romancista, não para ser poeta. (WOOLF, 2019, edição do Kindle).

Quando a mulher conseguia uma pequena renda, um quarto silencioso e paz para que pudesse tentar escrever, encontrava, ainda, o preconceito masculino. Não só masculino, já que era característico de uma sociedade patriarcal a ideia de que a mulher é diminuta se comparada ao sexo oposto. Parecia correto considerar o romance como o gênero mais certo para uma autora, já que poesia, pesquisas ou peças seriam deveras inacessíveis para uma mulher, cujos interesses aparentemente deveriam se reduzir a fatores insignificantes:

Falando cruamente, o futebol e o esporte são "importantes"; o culto da moda e a compra de roupas são "insignificantes". E esses valores são inevitavelmente transferidos da vida para a ficção. Esse é um livro importante, pressupõe o crítico, porque lida com a guerra. Esse é um livro insignificante, pois lida com os sentimentos das mulheres numa sala de visitas. (WOOLF, 2014, edição Kindle)

As diferenças de valores entre os sexos sempre se mostraram evidentes, o que se transformou em um obstáculo para as escritoras quando os homens consideraram esses valores socialmente construídos como femininos ordinários, descartáveis. Conseqüentemente, com o aumento de discussões feministas a respeito da situação da mulher, muitos dos resultados, vindos da insatisfação da mulher, apareceram nas produções literárias. Uma obra feminina sempre parecerá mais condensada, já que

de algum modo, o livro tem que se adaptar ao corpo, e com algum risco poder-se-ia dizer que os livros das mulheres deverão ser mais curtos e mais condensados que os dos homens, e estruturados de tal modo que não precisem de horas prolongadas de trabalho regular e ininterrupto. Pois sempre haverá interrupções. (WOOLF, 2014, edição do Kindle)

Uma artista jamais terá a mesma paz que o sexo oposto tem para produzir. Pois ela terá que se preocupar, também, com etiqueta, com crianças, com os afazeres domésticos. O quarto nunca será dela, exclusivamente. Conseqüentemente, a mulher passou a escrever romances, porque “seria mais fácil escrever ali prosa e ficção do que escrever poesia ou uma peça. Exige-se menos concentração.” (WOOLF, 2014, edição Kindle). A mente de um artista necessita de suporte e asilo, coisas insustentáveis na vida de uma moça comum.

É inevitável reconhecer o fato de que mesmo quando finalmente começaram a escrever, as mulheres ainda usavam pseudônimos ou o anonimato, já que, apesar da excelência de seus escritos, as obras poderiam ser barradas pelo simples fato de terem uma mulher como autora. Tentando fugir da oposição, as escritoras assinavam grandiosos poemas e romances com codinomes masculinos, ou mesmo com os nomes dos próprios maridos. É por isso que se torna aceitável a ideia de que muitas mulheres escreveram, durante o percurso da história humana, mas assinalavam como anônimas, como homens. A mulher sempre esteve presente, mesmo que quase nunca notada, embora vivesse calada. Isso não impedia, porém, o fluxo de uma mente imaginativa. Na verdade, anos de submissão fizeram com que o sexo oprimido, quando atingiu certa liberdade, tivesse muito que falar. É por isso que parece mais confortável ao homem escrever: ele não tem preocupações. A mulher, por outro lado, parece sempre se preocupar com o mais banal dos fatos

sociais, já que tudo parece problemático quando se é mulher, pois é natural que todos os valores dominantes até então sejam questionados. Logo, os primeiros grandes e reconhecidos romances escritos por mulheres parecem sempre denunciar a mesma coisa, a desigualdade entre os sexos. As escolhas de temas pareciam sempre discutir a injustiça contra o sexo feminino, indo contra estéticas literárias previamente definidas, o que causava ainda mais crítica contra a artista que, inevitavelmente, escrevia textos repletos de amargura, pois “a chacota, a censura, a garantia de inferioridade de uma forma ou de outra, prodigalizadas às mulheres que praticavam uma arte, foram naturalmente a causa dessas reações” (WOOLF, 2019, edição do Kindle).

Felizmente, mesmo que a escrita tenha sido usada como uma ferramenta masculina de domínio do saber, as mulheres trilharam esse caminho árduo e doloroso, reconhecendo a si mesmas como escritoras, produzindo textos que em muito se diferenciavam do trabalho dos homens e, mesmo que livres dessa amargura contra a oposição, as mulheres preservaram a luta contra o silenciamento, denunciando com competência a situação de desigualdade social entre os sexos. Denúncia livre de ódio, mas repleta da identidade de cada autora.

Seja por meio das cartas, diários, livros de receitas ou de grandes poemas e romances, o estudo dessa história não contada é uma forma de afirmar a presença das mulheres na construção de uma sociedade. Afinal, elas estavam lá, mesmo que à sombra do marido. Cada participação feminina na literatura abriu caminhos ainda desconhecidos pelas mulheres. Virgínia Woolf previu que “as mulheres do futuro escreverão menos, mas melhores romances; e não apenas romances, mas também poesia e crítica e história” (WOOLF, 2019, edição do Kindle), o que de fato acontece na atualidade, mesmo que elas ainda enfrentem o mal das restrições de uma sociedade patriarcal, o que reforça a importância da luta iniciada pelas primeiras frases escritas por mulheres.

2.3 Júlia Lopes de Almeida – brasileira, escritora, mulher

A escritora brasileira Júlia Lopes de Almeida nasceu no Rio de Janeiro, no ano de 1862, momento em que o Gótico feminino crescia no meio literário. Morreu em 1934, deixando um legado de força feminista, por meio de muitas obras

publicadas durante 40 anos, dentre elas poemas, romances, crônicas e peças. Filha de portugueses, casou-se com o poeta também português Filinto de Almeida (1857-1945), parceiro com quem participou dos primeiros esboços da criação da Academia Brasileira de Letras que, aos moldes da Academia Francesa, proibia a participação de mulheres, motivo pelo qual Júlia fica fora, cedendo lugar em uma das cadeiras na academia para o marido. De fato, a literatura feminina ainda ganhava forças no Brasil, de modo que poucas escritoras eram recebidas de forma positiva pela crítica. Almeida era, entretanto, sempre elogiada pela qualidade de suas obras, fato reconhecido por muitos autores da mesma época, inclusive Filinto. Em “O Momento Literário” (1907), o autor João do Rio entrevista alguns escritores, que eram também amigos, dentre eles Júlia e Filinto. Na casa do casal, João demonstra admirar a mulher, reforçado pelo marido dela, em um diálogo descontraído:

— Há muita gente que considera D. Júlia o primeiro romancista brasileiro.

Filinto tem um movimento de alegria.

— Pois não é? Nunca disse isso a ninguém, mas há muito que o penso. Não era eu quem devia estar na Academia, era ela. (RIO, s/d, pg. 11)

Mesmo uma década depois da criação da Academia, Júlia era considerada mais do que digna de ocupar um lugar no grupo, mas, simplesmente por ser mulher, não pôde. A autora chegou, ainda, a ser comparada com grandes nomes da literatura brasileira, como Machado de Assis e Aluísio Azevedo, sendo defendida pelo crítico José Veríssimo como um dos poucos escritores de obras importantes para a literatura nacional (1936).

Almeida tinha tudo o que Virgínia Woolf declarou ser necessário para o sucesso de uma mulher escritora: vinha de família rica, recebia suas quinhentas libras por ano, e ocupava um aposento só dela, quando necessário. Ainda na mesma entrevista com Filinto, João do Rio descreve pequenos detalhes da vida do casal como artistas:

Esse sentimento de mútua admiração é um dos encantos daquele lar. Filinto esquece os seus versos e pensa nos romances da esposa. Leva-a a certos trechos da cidade para observar o meio onde se

desenvolverão as cenas futuras, é o seu primeiro leitor, ajuda-a com um respeito forte e másculo. D. Júlia ama os versos do esposo, quer que ele continue a escrever, coordena o volume prestes a entrar no prelo. E ambos, nessa serena amizade, feita de amor e de respeito, envolvem os filhos numa suave atmosfera de bondade. (RIO, s/d, pg. 11)

Júlia recebia apoio e ajuda do marido. Visitava, ainda, lugares inspiradores, vantagem concedida a um número diminuto de mulheres. Mesmo que dona de tantos privilégios, Almeida fazia parte de um dos grupos de maior desvantagem na sociedade: as mulheres. As dificuldades ocasionadas pelo fato de ser mulher ficam explícitas pelas palavras da própria escritora, em diálogo com João do Rio:

— Como faz os seus romances, D. Júlia?

— Aos poucos, devagar, com o tempo. Já não escrevo para os jornais porque é impossível fazer crônicas, trabalhos de começar e acabar. Idealizo o romance, faço o canevas dos primeiros capítulos, tiro uma lista dos personagens principais, e depois, hoje algumas linhas, amanhã outras, sempre consigo acabá-lo. Há uma certa hora do dia em que as coisas ficam mais tranquilas. É a essa hora que escrevo, em geral depois do almoço. Digo as meninas: — Fiquem a brincar com os bonecos que eu vou brincar um pouco com os meus. Fecho-me aqui, nesta sala, e escrevo. Mas não há meio de esquecer a casa. Ora entra uma criada a fazer perguntas, ora é uma das crianças que chora. Às vezes não posso absolutamente sentar-me cinco minutos, e é nestes dias que sinto uma imperiosa, uma irresistível vontade de escrever... (RIO, s/d, pg. 12)

Júlia não escapava dos deveres como dona de casa, mesmo que tivesse muitas regalias em comparação com outras escritoras. O que elas tinham em comum era que, no fim, as responsabilidades domésticas acabavam sempre em mãos femininas.

E a vida doméstica era, justamente, o tema mais frequente nas obras da autora. Almeida reforçava os padrões sociais da mulher dona de casa, mostrando-se simpatizante das funções da maternidade. Muitos críticos a admiravam pela simplicidade com que tratava a rotina feminina, um papel de grande importância na sociedade brasileira que, com a instalação da República, sofria mudanças políticas e sociais. Mas isso fez, também, com que Júlia fosse, por muito tempo, considerada produtora de textos exclusivamente femininos por tratar de temas tão corriqueiros na vivência de uma mulher. Com publicações consideradas ensinamentos às mulheres,

a autora tornou-se uma figura inspiradora para aquelas que sonhavam com o casamento e com a maternidade. Mas a verdade é que, quando tratava de assuntos polêmicos, fugindo de seu lado pedagógico, Júlia usava de uma sutileza elegante, fato que a rendeu muitos elogios quanto à sua capacidade artística. Durante os mais de quarenta anos em que se manteve ativa como escritora, a autora participou de diversos periódicos jornalísticos e literários, engajada nas problemáticas femininas, sem nunca sequer perder-se nas maneiras educadas quando frente a algum empecilho.

Foi assim que Júlia conquistou muitos leitores e críticos, atuando com grande mérito como uma das primeiras escritoras consagradas do país. Lúcia Miguel Pereira, importante nome dentre os críticos literários, considera Júlia Lopes de Almeida “a maior figura entre as mulheres escritoras de sua época, não só pela extensão da obra, pela continuidade do esforço, pela longa vida literária de mais de quarenta anos, como pelo êxito que conseguiu com os críticos e com o público” (PEREIRA, 1957, pg. 270). Os livros publicados pela autora foram, durante anos, traduzidos e reeditados, além de que muito bem recebidos pela elite literária por conta da preocupação social manifestada em um momento delicado para a sociedade brasileira. Júlia era abertamente abolicionista, divulgando opiniões em crônicas e artigos, além de que, dentro do contexto social da época, denunciava a situação de desigualdade sofrida pelas mulheres.

Sendo reconhecida como uma artista literária e, ganhando dinheiro com essa atividade, fez com que Almeida atingisse uma posição ainda desconhecida para qualquer escritora anterior a ela no Brasil. Em São Paulo, a autora participou de uma revista voltada para mulheres, chamada “A Mensageira”, sendo muito citada no periódico como um nome influente socialmente, além de ter textos próprios em muitos dos volumes publicados. Foi após suas participações como escritora em território paulistano, então, que retornou ao Rio de Janeiro e lá publicou seus romances mais renomados: *A Viúva Simões* (1897) e *A Falência* (1901), sendo o último motivo de muita exaltação vinda do crítico José Veríssimo (1857-1916), que a comparou com escritores célebres no país, como Machado de Assis. A vida literária ainda rendeu à Júlia sucesso no meio teatral, com peças prestigiadas e muito elogiadas pelo público, além de obras direcionadas ao público infantil, que também trouxeram à autora muitas críticas positivas. A autora, mesmo que ainda tivesse muitos deveres como dona de casa, conseguiu quebrar o paradoxo pensamento de

Virgínia Woolf, que apontou o romance como a produção mais possível a uma mulher, já que exigia menos concentração (2014, pg. 83-84). Júlia Lopes de Almeida não só escreveu romances, como também alcançou sucesso como cronista, jornalista, teatróloga e poetisa. Na década de 20, já ao fim do ápice da carreira literária e com a saúde fraca, Almeida mantinha-se cada vez mais limitada ao lar, situação em que a colocou em pleno contato com as tarefas domésticas, razão pela qual as últimas obras publicadas pela autora tenham usado temáticas mais comuns, como jardinagem ou cuidados com a família.

A estética de Júlia Lopes de Almeida ficou marcada por claras ideias feministas, facilmente encontradas na caracterização de suas personagens femininas, ou por meio de diálogos que muito provavelmente refletiam pensamentos próprios da escritora. Como exemplo há a jovem Catharina, personagem de personalidade forte e marcante presente na obra *A Falência* que, quando uma figura masculina insinua, no decorrer da narrativa, que mulheres são medrosas, logo rebate:

- Mas, não é verdade; pelo menos no Brasil. Nós não nos escondemos atrás do homem que procura defender-nos. Se ele avança para o inimigo, sentimos não ter asas, e é sempre com ímpeto que nos lançamos na carreira querendo ajudá-lo a vencer ou evitar-lhe a derrota. Este é que é o nosso caráter; que me desminta quem puder! (ALMEIDA, 1901, pg. 74)

Tal diálogo revela, também, uma outra interpretação possível acerca do estilo de Júlia: a autora ainda usava modelos tradicionais, tanto literários quanto sociais, de uma sistema patriarcal, de modo a não desafiar os padrões, como outras escritoras fizeram antes, mas ainda assim reforçando a evolução dos ideais femininos dentro da sociedade. Com a fala de Catharina, fica evidente a situação da mulher como uma ajudante do homem, secundária, assim como na sociedade, mas também como uma pessoa forte e decidida, capaz de resolver conflitos no palco principal, que é o ambiente doméstico.

Júlia também se preocupava com as características e mudanças do meio urbano, optando por narrativas que descreviam com capricho o espaço e a vida que envolviam as histórias e as personagens. Assim, a autora mostrou-se engajada com questões sociais, muitas vezes expondo costumes conservadores que já não mais

cabiam ao presente brasileiro, que se transformava com a chegada de ideais cada vez mais modernos. Favorável ao fim da escravidão, Almeida disseminava esse pensamento com a escolha do tema de seus romances que, ambientados em espaços domésticos, faziam com o leitor se identificasse com a obra. Preocupada com questões sociais, conforme a concepção do movimento literário da época, ela conquistava também a simpatia de outros escritores. Mesmo que desfrutasse de uma vida de vaidades, com viagens e independência pessoal, a autora revelava empatia pelas classes desfavorecidas, denunciando já em seus primeiros trabalhos literários as injustiças que as mulheres sofriam dentro e fora de casa, sem nunca julgar o comportamento feminino diante de condições extremas.

Júlia Lopes de Almeida não foi, entretanto, uma escritora revoltada, como fala Woolf acerca de outras autoras:

[...] acha-se atormentada e desvirtuada por ódios e ressentimentos. A raça humana, para ela, está cindida em duas partes. Os homens são a "facção oposta"; os homens são odiados e temidos, pois têm o poder de barrar-lhe o caminho para o que ela quer fazer: escrever. (2014, pg. 74).

É fato que ela manteve um equilíbrio entre o desejo por transformação e as relações com os padrões em vigor na época, criando um tipo de feminismo verossímil diante da realidade social que as mulheres enfrentavam, algo que pode parecer muito pacífico para o público atual, mas os protestos de Almeida formaram pilares para a emancipação da mulher brasileira.

3 O GÓTICO LITERÁRIO

3.1 O Gótico Feminino

O Gótico, gênero caracterizado por apresentar propostas sombrias com a presença do sobrenatural, terror que atormenta o protagonista em forma de espectros e monstros, ganhou forças no meio literário ao fim do século XVIII, na Inglaterra, quando as mulheres começavam a crescer como escritoras, tendo o romance *O Castelo de Otranto*, de 1764, como “o primeiro trabalho publicado a se autodenominar “uma História Gótica”” (HOGLE, 2002, pg. 27, minha tradução). Pela primeira vez, o termo aparecia relacionado à literatura, e o romance inicial escrito por Horace Walpole apresentava tudo o que mais tarde passaria a caracterizar um texto gótico: desde castelos com corredores horripilantes à donzelas virtuosas em perigo. O psicológico das personagens passa a ser trabalhado considerando a relação do ser humano com o sobrenatural. É com essa obra que o gótico começa a conquistar o espaço literário, utilizando do macabro como tema para grandes obras de ficção.

Diante de todas as mudanças sociais observadas no mundo à época, a literatura acompanha essa cadeia de metamorfoses, tendo como grande anunciador da modernidade o gótico, desafiando o domínio da razão. Se até o fim do século todos os mistérios do mundo pareciam explicáveis por meio da racionalidade, o gótico literário torna-se contrário a essa ideia, “como a rebelião da imaginação contra a tirania da razão” (KILGOUR, 1995, pg. 3. Minha tradução)¹. É importante, entretanto, ressaltar que o gótico literário carrega consigo a herança estética do romantismo, e não somente, já que vai além, de encontro às poéticas de Shakespeare, ao sentimentalismo, ao folclore, não podendo ser analisado em total separação das outras formas literárias. Kilgour compara a novela gótica com o monstro Frankenstein, um apanhado de pedaços e tradições do passado (KILGOUR, 1995, pg. 3).

Por muito tempo, a desvalorização do gênero manteve-se forte entre os críticos, que consideravam o gótico uma afronta à ordem do neoclassicismo, já que apelava demais aos frutos da imaginação. Os novos interesses trazidos pelo

¹ O texto original é: “[...] as the rebellion of the imagination against the tyranny of reason”.

Romantismo, entretanto, deram forças à rebelião contra o racionalismo. Em posse dos elementos do Romantismo, o Gótico poderia ser considerado

um novo tipo que combinava técnicas de escrita da nova prosa com a fantasia do “velho” romance. Ele coloca o mundo comum em contato com o misterioso. Essa ligação entre as técnicas do “novo” e do “velho” romance reflete o estudo cada vez mais indutivo da mente humana (MACANDREW, 1979, pg. 37-38. Minha tradução)².

Em tentativa de despertar a emoção nos leitores, o gótico literário cultivava as características psicológicas das personagens, fazendo com que aquele que consuma o texto sintasse-se identificado com aqueles sentimentos e paixões descritos pelos autores. Para MacAndrew, “o propósito da ficção gótica, assim como o do romance sentimentalista, ao qual era muito próximo, era educar os sentimentos do leitor por meio de sua identificação com os sentimentos da personagem” (MACANDREW, 1979, pg. 3. Minha tradução)³.

Anne Williams, logo ao início da obra *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*, define “três ideais sobre a natureza do Gótico. Primeiro, Gótico é uma tradição poética. Segundo, “Gótico” e “Romântico” não são dois, mas apenas um. Terceiro, “Gótico” não é um, mas dois; assim como a raça humana, ele tem um gênero “masculino” e um “feminino” (pg. 1, introdução. Minha tradução)⁴. O Gótico é, portanto, de estrutura tradicional assim como os poemas, mesmo que as primeiras produções do gênero tivessem pouca consideração entre os críticos literários. Por não se diferenciar do Romântico, é esperado encontrar a mesma estética nos textos góticos, e isso inclui personagens femininas sensíveis e inocentes diante de um mal que colocaria em perigo as virtudes de uma mulher. E, como defende Williams, o Gótico literário divide-se entre os gêneros masculino e feminino, apresentando características distintas nas obras, considerando o sexo do autor.

² O texto original é: “[...] a new type combining techniques of the new novel writing with the fantasy of the “old” romance. It thus put the ordinary world in touch with the mysterious. This linking of the techniques of “new” and “old” romance reflects the increasingly inductive study of the human mind”.

³ O texto original é: “[...] the purpose of the Gothic fiction, like that of the Sentimental novel, to which it was closely allied, was to educate the reader's feelings through his identification with the feelings of the characters”.

⁴ O texto original é: “[...] three ideas about the nature of Gothic. First, Gothic is a poetic tradition. Second, “Gothic” and “Romantic” are not two but one. Third, “Gothic” is not one but two; like the human race, it has a “male” and a “female” genre.

Primeiro, é importante entender alguns fatores que fizeram parte do contexto em que surgiram as primeiras produções literárias góticas. Autores e leitores, insatisfeitos com os modelos do neoclássico, já não se identificavam com a proposta de tais estéticas que, baseadas na razão, pareciam não refletir a realidade dos desejos da sociedade. O Romantismo despertava uma vontade por aquilo que era bizarro e primitivo, algo além da racionalidade, que surgia da imaginação. A ordem cedeu espaço para a transgressão. Kilgour descreve esse movimento na literatura como uma “ascensão da classe média” (KILGOUR, 1995, pg. 3. Minha tradução), pois os sujeitos em geral se identificavam com a nova estética trazida pelo Gótico, indo além de produções que atingiam apenas a elite. Acompanhando as mudanças sociais da época, que incendiavam na população uma ansiedade cultural, as relações entre as classes e os gêneros começaram a sofrer transformações, e isso afetou diretamente a participação das mulheres no meio artístico.

Virgínia Woolf, na publicação “Um teto todo seu” (2014), salienta a grande importância da transformação literária gerada a partir dos primeiros textos ficcionais escritos por mulheres comuns. A autora destaca “que as mulheres em geral, e não apenas a aristocrata solitária encerrada em sua casa de campo, em meio a seus fôlios e aduladores, começaram a gostar de escrever.” (pg. 82). A escrita torna-se algo possível na vida de mulheres da classe média, em geral, e isso dá início a uma era de escritos femininos, tendo o Gótico sido o estilo de maior propagação entre as mulheres, como autoras ou leitoras. Mesmo que o gênero tenha perdido a explosão de popularidade por volta de 1820, ele foi um grande aliado na divulgação do trabalho literário feminino.

Neste ponto, fica possível definir como objeto de interesse o termo gótico feminino. Inicialmente, o termo apareceu nos estudos de Ellen Moers (1976), em que a autora procurou definir as necessidades para a diferenciação entre o gótico escrito por mulheres do escrito por homens. Moers diz que o gótico feminino pode facilmente ser definido: “o trabalho que as mulheres escritoras fizeram no meio literário que, desde o século XVIII, chamamos de Gótico” (MOERS, 1976, pg. 90. Minha tradução)⁵, reforçando a ideia de que o caminho trilhado por grandes autoras do século XVIII e do próximo se iniciou com a tradição gótica. Ann Radcliffe, como ressalta Moers, foi aclamada pelo público e pela crítica em dias de desprezo pelos

⁵ O texto original é: “[...] the work that women writers have done [in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic].”

novos aventureiros literários que optavam pela estética gótica. Aventureiros que, dentre a elite, eram chamados “terroristas” (MOERS, 1976, p.91. Minha tradução). O fato é que Ann Radcliffe foi considerada uma novelista de respeito entre os leitores e suas obras a trouxeram não só popularidade, mas também uma renda suficiente para que ela mantivesse uma vida razoável, sendo considerada uma das primeiras mulheres a receberem remuneração por meio da escrita. Mesmo hoje, no meio literário contemporâneo, os apreciadores do estilo continuam a “saudá-la como a senhora da forma pura do Gótico” (MOERS, 1976, p. 91, minha tradução)⁶.

Os Mistérios de Udolpho (1794), considerada principal obra da autora, consolidou os principais aspectos de um modelo de enredo gótico que, nas mãos das autoras posteriores à Ann, caracterizariam oficialmente o Gótico feminino. As obras continuavam a explorar de forma profunda o lado psicológico das personagens, que diante de castelos e cenários sombrios enfrentavam os mais macabros dos vilões. As convenções góticas passaram a sofrer mudanças, entretanto, com a participação das mulheres, já que a concepção das narrativas escritas por mulheres se mostrava unida aos interesses relevantes às mesmas. Os livros passaram a denunciar, de forma sutil, as dores e sofrimentos das mulheres diante de um sistema patriarcal e, unido à fantasmas e ao sobrenatural, o homem atua como elemento transgressor nas narrativas, na pele do vilão cruel e opressor. Moers define, ainda, que papel a mulher protagoniza nas obras de Radcliffe, papel que permaneceu como característica do Gótico feminino: “a figura central é uma jovem mulher que é simultaneamente uma vítima perseguida e heroína corajosa” (MOERS, 1976, pg. 91, minha tradução)⁷. Ao mesmo tempo em que a personagem feminina sofre em um ambiente doméstico que a oprime, vítima de algum homem cruel - um marido ou pai -, ela também se mostra resistente às convenções patriarcais da sociedade em que vive. Na trama de *Os Mistérios de Udolpho*, publicado em quatro diferentes volumes no ano de 1794, a protagonista Emily se vê órfã após a morte dos pais, deixada aos cuidados de uma tia bastante desagradável. A tia casa-se com um homem chamado Montoni, vilão que passa a perseguir Emily, fazendo da vida da jovem um inferno. Esse padrão de perseguição às protagonistas passa a ser muito usado na literatura gótica após a obra de Radcliffe. Mas outro

⁶ O texto original é: “[...] to hail her as mistress of the pure Gothic form”.

⁷ O texto original é: “[...] the central figure is a young woman who is simultaneously persecuted victim and courageous heroine”.

aspecto importante consolidado pela autora no Gótico feminino foi o uso da razão para explicação de todos os mistérios. Emily fica diante de muitas situações macabras e estranhas durante a narrativa, mas tudo é explicado de forma racional. O que resta de mais real, então, é a crueldade do homem transgressor, como vilão.

Muito do Gótico feminino trouxe, também, importantes discussões acerca do que diz respeito às mulheres e suas experiências no mundo. De que forma elas enxergam o mundo à sua volta? Obras conhecidas até então pouco apontavam sobre os dramas vividos por uma mulher. Ann Radcliffe afirmou um modelo de vítima/heroína que seria muito usado nos anos seguintes, mas Moers ressalta ainda a importância de se considerar que não era necessária uma protagonista feminina para a construção de uma narrativa cuja perspectiva fosse a de uma mulher. Segundo Moers, Mary Shelley foi a autora que melhor realizou tal feito, quando trouxe à literatura gótica uma das criaturas mais conhecidas da ficção: Frankenstein. Com o livro de 1818, Shelley criou uma ramificação da literatura de horror, a ficção científica. Filha de Mary Wollstonecraft, considerada uma escritora brilhante em sua época, e de William Godwin, escritor também respeitado, Shelley fugiu de casa aos 16 anos para viver um amor ao lado de um poeta casado, Percy Shelley. Somente anos mais tarde Mary e Percy casaram-se. Ainda no ano de sua fuga, a autora de Frankenstein ficou grávida e, nos próximos 5 anos, passou quase todo o tempo nessas condições, com uma gravidez após a outra, e quase nenhum bebê sobreviveu. Foi aos 18 anos, grávida e solteira, que Mary Shelley começou a escrever a maior de suas obras.

A autora era uma exceção dentre as escritoras que ganhavam reconhecimento no meio da ficção, já que muitas eram solteiras ou nunca tiveram nenhum tipo de relação. Mary criou, assim como Radcliffe, um modelo de enredo que seria seguido pelos autores seguintes: um cientista louco que, trancado no mais bizarro dos laboratórios, experimenta criar o que está além do entendimento humano, a vida artificial. O experimento resulta em uma criatura sem nome e sem lugar no mundo, abandonada pelo criador Frankenstein. É nesse ponto em que o livro “é mais interessante, mais poderoso, e mais feminino: na razão de repulsa contra a vida recém-nascida, no drama de sentir culpa, pavor e fugir, que giram em torno do nascimento e suas consequências” (MOERS, 1976, pg. 93, minha

tradução)⁸. Shelley consegue discutir, com o livro sem nenhuma protagonista ou personagem importante do sexo feminino, um dos assuntos mais importantes na vida de uma mulher, a gravidez. Se até o surgimento do Prometeu Moderno o nascimento era tratado com beleza e amor, Mary mostra um outro lado da situação, em que o medo e a depressão podem ser muito mais verdadeiros do que o oposto idealizado. Em Frankenstein, o nascimento é um erro, uma coisa horrenda.

Tanto Radcliffe quanto Shelley, assim como as também autoras Clara Reeve e Sophia Lee, trouxeram à superfície um novo olhar para a ficção, um olhar que vinha de dentro, da perspectiva feminina. Desse modo, a literatura passa a refletir valores também femininos, que em muito se diferenciam de valores masculinos. Por conta da liberdade que o Gótico literário trouxe às mulheres escritoras, o estilo é considerado um marco na evolução da participação de mulheres na literatura, até então reconhecida como uma atividade reservada aos homens. O conceito da literatura gótica parece ter se limitado ao conflito entre os sexos, em que a mulher está sempre lutando contra um sistema patriarcal, e de fato as obras do gênero delatam conflitos que envolvem a resistência feminina diante da opressão social, usando não só uma perspectiva oposta à masculina, mas também estéticas e técnicas narrativas completamente modernas. O contexto explorado pelas romancistas góticas explorava o ambiente doméstico e todos os problemas que o envolviam. Moers fala das “longas e complexas tradições do Gótico feminino, em que a mulher é examinada com os olhos de uma mulher, mulher como garota, como irmã, como mãe, como ela mesma” (pg. 109)⁹. E, como questionou Virginia Woolf, “têm vocês alguma noção de quantos livros são escritos sobre as mulheres em um ano? Têm alguma noção de quantos são escritos por homens? Estão cientes de serem, talvez, o animal mais discutido do universo?” (pg. 34). Agora, mulheres falavam sobre mulheres.

O que acontece, então, quando homens falam de mulheres no Gótico? Alguns estudiosos acreditam que exista também a possibilidade de definição de um “Gótico masculino” e que este seria o “verdadeiro Gótico”, já que os primeiros esboços do gênero foram escritos por homens, em uma sociedade dominada por eles. Então, o Gótico masculino é considerado mais próximo da essência do estilo literário por

⁸ O texto original é: “[...] is most interesting, most powerful, and most feminine: in the motif of revulsion against newborn life, and the drama of guilt, dread, and flight surrounding birth and its consequences”.

⁹ O texto original é: “[...] the long and complex traditions of Female Gothic, where woman is examined with a woman's eye, woman as girl, as sister, as mother, as self”.

apresentar situações ainda mais macabras e sobrenaturais, sem que o desfecho da narrativa apresente alguma explicação racional para os acontecimentos. Os conflitos domésticos também marcam presença nas obras masculinas, mas de forma muito mais violenta e explícita. É comum encontrar personagens femininas que, sempre subordinadas a alguma figura masculina, estão sujeitas aos mais cruéis dos abusos, desde estupros até assassinatos brutais. Essa tradição de submissão sexual feminina seria o ponto de definição de maior diferença entre o Gótico feminino e masculino. Robert Miles, autor que estudou e definiu o que acredita ser o Gótico masculino, apontou que

as escritoras do Gótico feminino, então, foram absorvidas principalmente pela luta por direitos sexuais e políticos, assim como por dinheiro, já que as duas questões geralmente se reúnem, enquanto o Gótico masculino pretendia romper a legitimidade dos padrões normativos de gênero (MILES, 2012, pg. 97-98, minha tradução).¹⁰

fato que afirma a relação direta do Gótico com o feminismo. Para os homens, escrever segundo as estéticas do gênero era modificar os padrões do próprio sexo, afastando-se da masculinidade diante de uma feminilidade poderosa e monstruosa. Entretanto, essa feminilidade é vista como algo não natural, monstruosa, colocando a mulher em posição decadente:

No Gótico masculino, a mulher está sempre no limite, ou próxima do limite, de parecer antinatural, um monstro de artifício. Ou então, para o observador masculino propenso a uma luxúria desenfreada, a culpa é habitualmente projetada na mulher, uma acusação geralmente formulada em termos da sua falta de "natureza" [...] (MILES, 1993, pg. 81, minha tradução)¹¹.

Quando escrito por homens, o Gótico considera as mulheres como uma existência artificial e, conseqüentemente, sempre representadas de forma negativa,

¹⁰ O texto original é: "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".

¹¹ O texto original é: "In the male Gothic, woman is always on the verge, or passes over the verge, of appearing unnatural, a monster of artifice. Or rather, for the male observer prone to a deracinating bout of lust, the fault is habitually projected onto woman, an accusation usually made in terms of its lack of "nature" [...]".

vítimas de todo tipo de violência. A culpa, como aponta Miles, seria da figura não-natural das próprias mulheres. “Mas, no Gótico feminino, as questões educativas identificadas por Wollstonecraft, onde o verdadeiro eu da mulher é posto em causa, existem geralmente como uma tensão implícita, mas por vezes explícita” (MILES, 1993, pg. 82, minha tradução)¹². Mary Wollstonecraft, mãe de Mary Shelley, foi uma escritora do século XVIII de grande importância para o início de um movimento feminista literário, atuando avidamente na sociedade como pensadora dos direitos das mulheres. O Gótico feminino claramente refletia as indagações da autora acerca da verdadeira identidade das mulheres, já que elas eram sempre representadas de forma tão ilusória e idealizada. A tensão causada por tais questionamentos nem sempre é facilmente percebida nas narrativas, como é o caso de Frankenstein, obra sem personagens femininas, mas é certo afirmar de que a denúncia e a reflexão acerca da existência da mulher estão sempre presentes.

Robert Miles descreve, ainda, um outro ponto importante para a compreensão da influência dos gêneros na escrita gótica: o horror e o terror. Para explicar de que modo tais termos se diferenciam, o autor escolhe dois autores essenciais para a construção do Gótico literário, Ann Radcliffe e Matthew Lewis:

Uma representação explícita de alguma ameaça induz ao horror, enquanto o terror depende da obscuridade. A diferença gira em torno da materialidade. O terror é um assunto da mente, da imaginação; quando a ameaça toma uma forma concreta, induz ao horror, ou repugnância. Quando as heroínas de Radcliffe temem lesões físicas ou uma violação, reagem com horror; quando o objeto incitador é imaterial, tal como a sugestão de um agente sobrenatural ou a presença fantasmagórica do divino na natureza, experimentam o terror elevado. O Gótico de Radcliffe é de um terror sublime; Lewis, de horror, do físico observado com "minuciosidade libidinosa" (2012, pg. 93)¹³.

A novela intitulada “The Monk”, de Matthew Lewis, causou espanto na comunidade literária por apresentar situações de extrema violência, com cenas

¹² O texto original é: “But in female Gothic the educative issues identified by Wollstonecraft, where woman’s true self is thrown into question, exist usually as an implicit, but sometimes explicit, tension”.

¹³ O texto original é: “An explicit representation of threat induces horror, whereas terror depends on obscurity. The difference turns on materiality. Terror is an affair of the mind, of the imagination; when the threat takes a concrete shape, it induces horror, or disgust. When Radcliffe’s heroines fear physical injury or rape, they react with horror; when the inciting object is immaterial, such as the suggestion of preternatural agency or the ghostly presence of the divine in nature, they experience uplifting terror. Radcliffe’s is a Gothic of sublime terror; Lewis’s, of horror, of physicality observed with ‘libidinous minuteness’”.

grotescas explicitamente descritas. As personagens do autor temiam algo concreto, algo a ser experimentado vividamente. Na narrativa de Matthew, um monge sanguinário e assassino colocou as outras personagens em constante perigo, um perigo físico e real, fazendo-as sentir o medo vindo do horror de encontrar algum malfeitor ou então algum fantasma. Em contrapartida, Radcliffe construiu narrativas cujas personagens temiam terrores que lhes perturbavam a mente, causando ansiedade diante de algo ameaçador, com a incerteza do que estaria por vir. Era em um ambiente de extrema obscuridade, então, que as personagens do Gótico feminino se apresentavam, vivendo o terror da dúvida, sem saber o que poderia atingi-las dentro do espaço doméstico. Assim, mais uma disparidade entre o Gótico feminino e o masculino fica explícita, demonstrando o quanto o estilo ajudou mulheres escritoras a delatar a tirania em que viviam, dentro e fora da literatura.

3.2 Literatura Gótica no Brasil

Muitas das características desse estilo literário parecem vir de uma cultura europeia, refletindo costumes e cenários que não apresentavam muitas semelhanças com o panorama brasileiro. E, mesmo que em contato com a expressão cultural do exterior, é possível que muitos artistas nacionais tenham ignorado a manifestação do Gótico literário, primeiramente porque o estilo foi considerado, por muito tempo, uma literatura inferior, feita para a apreciação de populares incompatíveis com pensamentos filosóficos ou produções sofisticadas, embora o Gótico expressasse uma estética única. Falando especificamente da Literatura Brasileira, é possível encontrar diversos estudos que afirmam um importante aspecto acerca das produções nacionais: elas propunham, principalmente, a criação de uma identidade puramente brasileira, de forma a exaltar a cultura e as peculiaridades do país da forma mais verossímil possível, utilizando de textos cuidadosamente produzidos conforme modelos requintados para discutir os problemas da sociedade brasileira, deixando de lado o uso da imaginação para a criação de obras fantásticas. Na opinião de Luiz Costa Lima, crítico literário, a produção literária setecentista no país foi de forte cunho documental:

O serviço à pátria, tal como entendido, implicava o culto do documental, do verídico, do factual, a pretexto de que só assim se compreenderia e formularia a diferença da natureza e da sociedade nossas. E isso, insistamos, desde antes que a estética realista e naturalista instituisse o culto do fato e da observação científica (LIMA, 1986, pg. 206).

Caberia à literatura, então, mapear os fatos e acontecimentos do espaço “real” brasileiro, de forma a documentá-los e retratá-los por meio da verossimilhança.

Portanto, enquanto escritores europeus e norte-americanos preocupavam-se com a evolução literária, que se expandia por diferentes estéticas e caminhos, dentre eles o gótico, no Brasil os artistas se dedicavam a participar da procura por uma identidade própria, enquanto sociedade independente. Para isso, era importante a valorização de características e costumes puramente brasileiros, sem que houvesse espaço, portanto, para uma cultura literária tão dissemelhante da realidade nacional.

Além disso, é inegável o fato de que, para que uma produção fosse considerada, solenemente, parte da Literatura Brasileira, era necessária uma aprovação advinda de estudos e críticos literários. Então, diante do contexto em que se encontrava a literatura nacional, os poucos nomes que se aventuraram pelas sombras do Gótico foram inevitavelmente desvalorizados, acusados de afastamento da verossimilhança com a situação do país, além de um desnecessariamente apegados a convenções estrangeiras. Assim, as obras que trouxeram as tradições góticas para o país não foram bem vistos pela crítica, sendo consideradas textos de pouca relevância para o meio literário nacional.

Considerando que a tradição portuguesa, influenciada principalmente pela estética francesa e italiana, ambas sem grande inclinação para o Gótico, foi a principal influência na criação literária brasileira, é natural imaginar que não havia muito espaço, na Literatura Brasileira, para castelos assombrosos ou aparições fantasmagóricas. Porém, tendo em mente o contato dos maiores escritores brasileiros com essa cultura emergente no exterior, além de uma circulação abrangente dos romances ingleses no Brasil, é possível encontrar obras suficientes para se considerar a passagem do Gótico por solo brasileiro. Os escritores que arriscaram publicações de estética gótica no país sofreram grandes críticas vindas de estudos literários, com as obras sendo deixadas de lado durante muito tempo no meio artístico, sem muito valor diante de autores que procuravam representar

fielmente a cena brasileira, sem o pessimismo do Gótico. Um dos nomes brasileiros que mais se destaca pelo uso da estética gótica é Álvares de Azevedo, autor de *Noite na Taverna*, antologia de contos publicada em 1855. Azevedo escreveu durante o Ultrarromantismo, expressando uma poética gótica tardia, se comparada com o que acontecia nos Estados Unidos, por exemplo, país que cultivava grandes escritores do estilo, como Edgar Allan Poe. No período de lançamento, o clima macabro da obra de Azevedo causou estranheza diante da crítica, que o julgou infiel e imoral à tradição regional. Mesmo que um autor notório dentro do espaço literário brasileiro, a obra *Noite na Taverna* foi considerada, pelos críticos, um desvio da essência nacional, comparando os contos sombrios com a personalidade do autor. A elite literária custava a aceitar que o Gótico literário refletia preocupações e angústias também presentes no cenário nacional. O livro de contos de Azevedo mostrou ao público situações que os mais otimistas tentavam evitar: violência, crimes e comportamentos transgressores. Foi uma forma de denunciar que o passado do país estava manchado, de forma culposa, algo que ainda atormentava as mentes dos artistas, mas que era evitado. É possível afirmar, então, que Álvares de Azevedo tenha sido o primeiro autor a pisar no território sombrio do Gótico em terras brasileiras, mas de forma alguma ele foi o único. Os contos de Azevedo pareciam resgatar esse pretérito sangrento, apresentando o país para o próprio povo, de uma forma não positiva. Os brasileiros consideravam o país uma terra progressista, sem brecha para superstições ou costumes ultrapassados; mas as lembranças e incertezas, porém, ainda tornavam os pensamentos obscuros, sombrios, dando vida a particularidades especialmente góticas, inseridas, silenciosamente, nos romances e poemas de autores nacionais.

O período colonial brasileiro e todos os negativos que ele carregou funcionaram como combustível para os escritores que decidiram explorar a estética gótica. Enquanto autores ingleses descreviam, com melancolia e escuridão, castelos e seus habitantes sombrios, no Brasil as fazendas firmaram-se como cenário, e os comportamentos transgressores e sinistros restaram aos senhores dessas fazendas. O espaço doméstico injusto e muitas vezes mísero para a maioria da população tornou-se uma importante característica mórbida dos escritos góticos nacionais, adaptando o clima sombrio das publicações primárias a situações realmente brasileiras. Tudo aquilo que havia de nocivo na sociedade, fatos que perturbavam os

cidadãos, foi usado como material nas obras inclinadas ao Gótico no país: desde diversas injustiças sociais até a escravidão propriamente dita.

Em 1897, enquanto Drácula nascia na Irlanda, concebendo a identidade de uma criatura que viria a inspirar uma nova geração de contos góticos, no Brasil a elite intelectual procurava estabelecer a identidade de toda uma cultura nacional e, no meio literária, um importante passo foi dado: a fundação da Academia Brasileira de Letras. Baseando-se nos moldes franceses, a Academia não aceitava mulheres como membros, assim como não aceitava estrangeiros, diferenciando-se do país europeu. Mantinha-se, assim, a ideia de preservar o idioma e a cultura brasileiros. Dentre os participantes da nova instituição, considerados os melhores escritores e artistas do país, Machado de Assis ergueu-se como o primeiro presidente da Academia. Sendo um autor conceituado e ciente de seu tempo, Assis não fugiu à crítica social, vez ou outra inspirando-se em estéticas estrangeiras, mostrando-se profundo conhecedor da literatura mundial.

Mas, mesmo que conscientes do que acontecia em terras europeias, os 40 primeiros membros da Academia, todos homens, dedicaram-se à escrita mais realista, assim como propunham os ideais para o fortalecimento da identidade nacional, dando prioridade às obras que tratassem do cenário brasileiro. É a partir da proclamação da República, em 1889, que a cultura brasileira se desvencilha completamente, ou procura se desvencilhar, dos costumes coloniais e das estéticas europeias, solidificando, então, os autores e obras que tratavam do país e do povo brasileiro com realismo, o que acarretou, conseqüentemente, no esquecimento de diversas obras que demonstrassem outro tipo de escrita. Como explica o pesquisador Lainister de Oliveira Esteves houve uma grande inibição às tradições estrangeiras:

A tendência se acentuaria com a independência política, posto que a atividade literária atuaria na construção de um país livre, de acordo com um programa supostamente estabelecido sob a premissa de especificação temática que visaria representar o Brasil em seus mais variados aspectos. Essa tomada de consciência se torna o fator-chave do processo de “formação”. A missão cívica e a vocação nacionalista das letras brasileiras teriam como um de seus mais sensíveis efeitos imediatos o veto à imaginação que redundaria no caráter necessariamente realista da literatura do século XIX (ESTEVEES, 2014, pg. 231).

Inicia-se, assim, uma desvalorização cada vez maior do imaginário literário, resultando no esquecimento de boa parte das obras da literatura brasileira, incluindo textos dos próprios membros da academia. Mesmo que para tratar de assuntos que refletiam a realidade brasileira, muitos aspectos góticos estavam presentes em publicações nacionais, mesmo que sutilmente. Era inevitável, já que os mais memoráveis membros da Academia se mantinham em constante contato com a cultura estrangeira. Grande exemplo do fato é o próprio Machado de Assis que, leitor dedicado de Edgar Allan Poe, mostrou muitas influências do americano na publicação de um de seus mais bizarros contos, como o intitulado “A Causa Secreta”. O texto relata a relação de um estudante de medicina com um segundo sujeito, chamado Fortunado, que revela uma personalidade extremamente sádica e cruel conforme a evolução do conto. Mesmo que tenha sido publicado em 1885, anterior aos novos moldes da Literatura Brasileira, “A Causa Secreta” revelou um aspecto que continuaria presente em solo nacional por muito tempo, mesmo que propositalmente esquecido: o sombrio do Gótico também estava na realidade brasileira.

Júlia Lopes de Almeida, mesmo que impedida de participar da Academia, foi considerada uma autora de qualidade inquestionável no país, ao lado dos mais prestigiados escritores. Além dos romances, obras infantis, roteiros teatrais e diversos periódicos publicados, foi com o livro *Ânsia Eterna* que ela dialogou com o Gótico literário. Júlia ficou conhecida por ser abertamente abolicionista, além de discutir outros diversos problemas sociais no país, principalmente no que dizia respeito à situação da mulher brasileira no país. E foi, justamente, discutindo as injustiças sofridas pelas mulheres que Almeida se relacionou com o Gótico. *Ânsia Eterna* apresenta contos inusitados e sombrios, diferente de publicações anteriores da autora, mas sem muito fugir da realidade brasileira. A estética gótica se fez presente nos próprios fatos narrados, mesmo que baseados no que realmente acontecia às mulheres brasileiras. Almeida manteve-se fiel à identidade brasileira, sem nunca ignorar os problemas sociais do país, mesmo que chocando o público com as situações sombrias que narrava. Em entrevista à João do Rio, Júlia chega a confessar que dois de seus contos, sendo um deles um dos mais aterrorizantes, “Os Porcos”, não teriam sido fruto de sua imaginação, mas sim histórias verdadeiras que a horrorizaram:

— Não, não é, não há trabalho meu, com exceção dos "Porcos" e de A Família Medeiros, que não seja pura imaginação. O caso dos "Porcos" eu ouvi contar numa fazenda, quando ainda era solteira. Os homens do mato são em geral maus. A narração era feita com indiferença, como se fosse um fato comum. Horrorizou-me. A Família Medeiros tem dois ou três tipos que guardam impressões reais. Os outros não, são fantasia (RIO, s/d, pg. 11).

Com isso, fica possível fazer uma relação entre a realidade da mulher brasileira e de que forma sombria ela se relacionava com o Gótico. A autora identificou uma triste proximidade entre o espaço doméstico brasileiro e as atrocidades presentes no Gótico literário, já que era muito comum que as mulheres, em suas próprias casas, sofressem diversos tipos de violência física ou sexual.

Assim, quando se inspirou na estética do Gótico, Júlia não se afastou do ideal literário brasileiro, escrevendo com fidelidade à realidade do país, no que diz respeito às mulheres, principalmente, destacando o viver doméstico e as angústias femininas de forma verossimilhante aos cenários nacionais, descartando a erotização das heroínas femininas, de forma a despertar empatia nos leitores, fazendo com que a injustiça decaída sobre esses seres considerados inferiores se fizesse denunciada.

4 ANÁLISE DOS CONTOS SELECIONADOS

4.1 As Rosas

Conto de poucas páginas cuja angústia feminina surge por meio da figura paterna, que representa o vilão da narrativa, dono de uma proteção excessiva para com a filha, a história é narrada em 1ª pessoa, por uma terceira personagem, a senhora proprietária do belo jardim de rosas, onde o sujeito-pai presta cuidados às flores.

O caráter do jardineiro é questionado logo no início do conto, enquanto terceiros aconselhavam a proprietária: “Olha que aquele sujeito compromete a tua casa! põe-no fora!...” (ALMEIDA, 2019, pg. 420), mas era justamente porque “ele era calado, metido consigo, e porque, principalmente, tratava muito bem das minhas flores”, que a senhora ignorava os comentários e o mantinha como empregado.

As primeiras palavras do conto apontam a aparência feia do antagonista, quase como um selvagem. O olhar do homem causava incertezas, e os pelos do corpo destacados pela narradora os fazem se assemelhar a um animal, tratado com desconfiança pela empregadora do homem, porque ela nunca sabia distinguir se ele seria capaz de mordê-la. Essa construção animalesca do vilão faz uma grande correspondência com a estética gótica, em que os personagens transgressores sempre causam medo e repulsa. A narradora, no entanto, admite que provavelmente não é por culpa do homem que esse comportamento perpetua, mas decerto por conta de uma vida miserável, sem luxos.

Em um fim de tarde, de bonito crepúsculo, os botões de rosas que cobriam o jardim em que o homem trabalha foram descobertos pela personagem feminina. As flores são descritas como causadores de bonitos sentimentos, e, quando nascessem naquele espaço, trariam consigo delicadeza, um pouco de beleza diante da figura desconfortável do jardineiro:

A minha fantasia desencadeou-se. Centenas de rosas frescas, todas abertas, deveriam dar uma graça nova àquele recanto, pouco acostumado a semelhante fartura de flores. Eu mesma quereria colhê-las ainda frescas de orvalho: mandaria um ramalhete a minha mãe, cobriria de rosas a sepultura de minha filha, encheria de rosas a minha casa... (ALMEIDA, 2019, pg. 421).

Como que para proteger as rosas da aparência do homem que delas cuidava, a senhora usa de um tom incomum – severo e imperativo – para reforçar que ela mesmo colheria cada uma das flores quando elas brotassem, no dia seguinte, como ele a teria informado. Na manhã seguinte, entretanto, nada havia para admirar entre a grandeza das folhas verdes. Nada de rosas. Assim que o jardineiro aparece, após ser chamado para explicar o que teria acontecido, logo se nota a ameaça que seu comportamento expressava:

Gritei pelo jardineiro, e ele veio, como por encanto, num momento, mas com tal jeito e tão demudadas feições, que tive medo. Os olhos, de vermelhos, eram só sangue; a barba áspera, longa e ruiva, estava revolvida como por um vento de loucura, e nos grossos braços tismados tinha sinais fundos de unhadas...

– As minhas rosas?! – perguntei-lhe, disfarçando o pavor que a sua figura estranha me infundia (ALMEIDA, 2019, pg. 421).

Mesmo dona de todo aquele espaço, mesmo sendo superior ao homem, a mulher sente medo diante da estranha visão. A sensação causada pela narrativa é extremamente tensa, como se a qualquer momento ele fosse atacar a empregadora com violência. Mesmo assim, ela o segue por entre as folhas solitárias do lugar até a porta do quarto daquele senhor, onde se recusa a entrar, como se temesse o mal que poderia habitar o cômodo, aflita de que algum fim trágico pudesse arrebatá-la. É da porta que a proprietária avista o horror que de fato habitava o quarto: entre o rubro de uma montanha de rosas, estava o corpo de uma mulher. Mais uma vez a estética gótica se faz presente, nascendo do cenário que, repleto de rosas, faz uma alusão aos cenários europeus, belos e ao mesmo tempo sombrios, representados no conto de Almeida pelas flores e pelo corpo sem vida. A descrição do acontecido causa desconforto tanto pelo descobrimento do corpo sem vida que ali fora depositado, quanto pelas rosas abatidas, escondidas na grosseria do aposento:

– Era minha filha, – disse o jardineiro, entre soluços que mais se assemelhavam a uivos que a dor humana; – um dia abandonou-me, correu por esse mundo... Esta noite, veio bater ao portão, muito chorosa... que o amante lhe batera... Ouviu bem, senhora?! Quis fazê-la jurar que desprezaria agora esse bandido, para viver só no meu carinho... só no meu carinho!... Eu havia de tratá-la com todo o

mimo, como se fora uma criancinha... Fiz-lhe mil promessas, de joelhos, com lágrimas... Sabe o que me respondeu, a tudo?! Que amava ainda o outro! (ALMEIDA, 2019, pg. 422).

Com certo desespero, o jardineiro acaba com as dúvidas sobre o cadáver entre as rosas: tratava-se então da própria filha. A proteção abusiva do pai fica facilmente visível quando ele compara a filha adulta com uma criancinha que ainda precisa de todo o carinho e proteção do pai. Quando o homem conta que a descendente o abandonou, é natural imaginar que a jovem quis fugir dos excessos de amparo cometidos pelo progenitor. Negando os cuidados paternos, a moça afirma amar ainda ao agressor, causando, então, a cólera do pai:

Cego de raiva, matei-a; ah! matei-a e não me arrependo... Antes morta por um pai honrado do que batida por um cão qualquer... Depois de morta... achei-a linda, linda! mas, coitadinha! vinha miserável, quase nua... tive pena, e, para fazê-la aparecer bem a Nossa Senhora, vesti-a de rosas!... (ALMEIDA, 2019, pg. 422).

O cadáver nu pareceu lindo aos olhos do malfeitor e, mesmo sem nenhuma declaração explícita, as palavras de confissão apresentam uma sutil ligação com o incesto. Aqui, fica evidente o uso das relações domésticas como fator transgressor na narrativa, em que o vilão que coloca em risco a integridade da mulher é, duplamente, a figura paterna e a figura do amante.

A morte da filha é, aos olhos do pai, mais honrosa do que continuar constrangida pelo amante. O relato desta obra de ficção reflete toda uma cultura patriarcal de domínio do homem sobre a mulher, independente da relação entre ambos. O fato diz respeito à castidade da mulher, sendo descontada nela e no homem que a domina, a responsabilidade de manter a pureza diante da sociedade, de acordo com o olhar que a julga. Em análise do histórico patriarcal da humanidade, Simone de Beauvoir afirma que

[...] se a mulher se evade da sociedade, retorna à natureza e ao demônio, desencadeia no seio da coletividade forças incontroláveis e perniciosas. À censura que inspira uma conduta desavergonhada, mistura-se sempre o medo. Se o marido não consegue constranger a mulher à virtude, ele participa do erro; sua desgraça é uma desonra aos olhos da sociedade; há civilizações tão severas que lhe obrigam

a matar a criminosa para se dessolidarizar do crime (BEAUVOIR, 1970, pg. 235).

Essa importância religiosa também está presente na delação do pai que, preocupado com a imagem da filha diante de Nossa Senhora, a cobre de rosas, representantes da pureza e da beleza. A morte da jovem retrata a recuperação da honra do algoz, que, por meio da eliminação carnal, purificou a filha.

O conto “As Rosas” denuncia, em poucas palavras, mais de uma violência cometida por homens contra as personagens femininas, cometidas por pessoas da mesma convivência familiar. De início, há a tensão sofrida pela proprietária do jardim, que demonstra estar em constante tensão por conta da personalidade não confiável do jardineiro, fazendo com que a protagonista e o leitor se mantenham alerta, na espera de que algo terrível possa acontecer. A segunda figura feminina sequer tem nome, como se isso não tivesse grande importância, e sozinha sofreu dois abusos: do amante, que a agredia e provavelmente a colocava também em situação de temor, pois ela foge e vai em busca do pai, mas este comete a segunda e mais criminosa das crueldades, assassinando a própria filha. O vilão da narrativa age como se tivesse o poder da decisão sobre o destino das mulheres-personagens, mantendo a sanidade da empregadora e a vida da descendente à mercê de suas atitudes.

Ao fim do texto, que acaba com a confissão do homem, não há como saber o que aconteceu à senhora em seguida, mas a situação é passiva de palpites, imaginando os horrores que ela pode ter sofrido nas mãos do jardineiro, agora um criminoso declarado. É provável, também, que as vozes de toda a gente que tentou alertar a mulher sobre a estadia do empregado classifiquem tais horrores como consequência da falta de cautela ao conviver com o estranho ser humano, e qualquer fosse o resultado daquele momento, provavelmente a culpa cairia sobre a teimosa mulher.

4.2 Os Porcos

Diferentemente de “As Rosas”, em “Os Porcos” o caráter do vilão é verdadeiramente revelado já nas primeiras frases declaradas:

Quando a cabocla Umbelina apareceu grávida, o pai moeu-a de surras, afirmando que daria o neto aos porcos para que o comessem.

O caso não era novo, nem a espantou, e que ele havia de cumprir a promessa, sabia-o bem. Ela mesma, lembrava-se. Encontrara uma vez um braço de criança entre as flores douradas do aboboral. Aquilo, com certeza, tinha sido obra do pai (ALMEIDA, 2019, pg. 423).

Açoitar a filha grávida não teria sido a primeira e nem a última das violências cometidas pelo abusador: era certo que uma criança já teria sido morta pelas mãos do homem, e outra provavelmente também ainda morreria, sem antes sequer perdurar por alguns dias. O fato, embora horrível, parece comum à Umbelina, que já o presenciou antes e, certamente, fora vítima de diversas outras surras e abusos. Não há como afirmar, mas pode-se supor que o homem surrou a filha porque ela teria se relacionado com um amante e, assim, perdido a pureza por enganar-se com o desejo carnal, ou porque ele já não mais a tinha sob seus cuidados fraternais, como um objeto de sua pertença. Levando em conta a posição da mulher na evolução da sociedade brasileira, pode-se afirmar que

“A honra da mulher constitui-se em um conceito sexualmente localizado do qual o homem é o legitimador, uma vez que a honra é atribuída pela ausência do homem, através da virgindade, ou pela presença masculina no casamento.” (SOIHET, 2004, pg. 389)

Assim, a atitude do pai para com a filha parece comum, por mais bárbara que seja. O nascimento da criança representaria a desonra do homem que, sem poder vingar-se do deflorador de Umbelina, manteria o equilíbrio familiar dando fim ao bebê. A cabocla não só manchara o nome do pai, como também acabara com as chances de um futuro casamento, já que ninguém aceitaria uma moça deflorada por outro.

Nos próximos trechos, nota-se a repulsa da cabocla pelos suínos que rodeiam a casa, construindo uma relação sombria entre a jovem e os animais:

Via-os sempre ali arrastando no barro os corpos imundos, de pelo ralo e banhas descaídas com o olhar guloso, luzindo sob a pálpebra mole e o ouvido encoberto pela orelha chata, no egoísmo brutal de encontrar em si toda a tenção. Os leitões vinham por vezes,

barulhentos e às cambalhotas, envolverem-se na sua saia e ela sacudia-os de nojo, batendo-lhes com os pés, dando-lhes com torça (ALMEIDA, 2019, pg. 424).

Os animais simbolizavam uma extensão do pai, sempre gulosos, vigiando a jovem como que para lembrá-la do terrível destino que aguardava o filho. A presença dos porcos tornava o malfeitor onipresente, mantendo a jovem em estável tensão, sem conseguir mentalizar outra coisa senão a morte certa e brutal do feto que carregava, considerando que ela “todo o tempo da gravidez pensou, numa obsessão crudelíssima, torturante, naquele bracinho nu, solto, frio, resto dum banquete delicado, que a torpe voracidade dos animais esqueceram por cansaço e enfartamento” (ALMEIDA, 2019, pg. 423).

A figura paternal parece assemelhar-se a de um animal, assim como em “As Rosas”, selvagem e atroz. Agora longe da cidade, o conto toma como cenário o espaço rural, onde o homem pode desenvolver-se ainda mais violento, envolto pela crueldade do trabalho no campo e, para a mulher, o sofrimento torna-se ainda mais comum, em convivência com a frieza comportamental desses trabalhadores. No campo, a distância da civilização pode representar perigos ainda maiores para as mulheres: os abusos estão encobertos pelo mato, pela falta de informação, pela falta de socorro, pela demora da justiça.

A nomeação do segundo transgressor do conto aparece acompanhada da mágoa da cabocla: “O amante, filho do patrão, tinha-a posto de lado... diziam até que ia casar com outra!” (ALMEIDA, 2019, pg. 424). Não bastasse uma vida de sofrimentos e surras causados pelo pai, a jovem fora, também, abandonada à própria sorte pelo progenitor da criança que carregava no ventre. Novamente, duas situações de abusos vindas do pai e do amante, além, também, da negação materna: “Ela estava perdida. Em casa não a queriam; a mãe renegava-a, o pai batia-lhe, o amante fechava-lhe as portas...” (ALMEIDA, 2019, pg. 426). É possível que a mãe sofresse os mesmos castigos, sob a vigia do esposo violento, sendo assim incapaz de defender a si mesma ou a própria filha.

A descrição da aparência de Umbelina denuncia certa culpabilidade pelo infortúnio que a acometeu:

Entretanto achavam-na todos bonita, no seu tipo de índia, principalmente aos domingos, quando se enfeitava com as maravilhas vermelhas, que lhe davam colorido à pele bronzeada e a vestiam toda com um cheiro doce e modesto... (ALMEIDA, 2019, pg. 424).

Nenhum homem resistiria ao convite de uma cabocla tão exposta. É certo que opiniões sobre a beleza da jovem circulavam entre os conterrâneos, ganhando a atenção do filho do patrão que, muito provavelmente, poderia escolher uma parceira dentre muitas mulheres. Mas, não fosse considerada bonita, Umbelina teria, então, poupado os instintos do honrado moço, que logo se casaria? O corpo feminino sempre foi, desde os primórdios, ligado à tentação e ao pecado, de modo a provocar o homem imaculado, assim como Eva seduziu Adão, assim como o Diabo seduziu a humanidade. Essa cultura de culpabilização do corpo da mulher percorreu o planeta, principalmente, por conta dos ensinamentos cristãos da Bíblia.

A lógica comum no Brasil oitocentista, (e, infelizmente, para muitos em 2020) afirmava que, ao se embelezar aos domingos, a cabocla seduzira o filho do patrão, que agiu naturalmente, de acordo com seus instintos. Não tivesse sido aquele jovem, outro com certeza seria enfeitado pela pele bronzeada e cheiro doce. Pois são os perfumes femininos, por certo, um disfarce do pecado. (DELUMEAU, 2009, pg. 465)

A mulher será a culpada pela infelicidade de um casamento, pela comida que desagrada, pela tragédia familiar, pela falta de relações sexuais, pelo filho mal educado. A mulher será culpada pela ruína do mundo, porque

“o homem procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. Como não temer um ser que nunca é tão perigoso como quando sorri? A caverna sexual tornou-se a fossa viscosa do inferno.” (DELUMEAU, 2009, pg. 468)

Após a rápida introdução ao drama e personagens do conto, a narrativa segue, com intimidade, descrevendo os profundos sentimentos de Umbelina. De início, nota-se o pavor diante da morte certa de um ser inocente, apesar de não desejado, que haveria de se concretizar de forma terrível. Há uma dualidade entre a

delicadeza da criança e o instinto violento dos animais nos trechos em que a cabocla pensa no bracinho esquecido depois da satisfação dos porcos.

Almeida consegue transmitir por meio do conto as sensações de desespero e incertezas causadas pela maternidade, justamente o contrário do que se espera daquela que se tornará mãe, de quem se espera preparo. Umbelina demonstra tendência à proteção do filho, temendo e fugindo dos porcos, mas, arrebatada pela raiva e desejo de vingança contra o amante, confessa o desejo de sacrificar a própria cria:

Essas coisas rolavam-lhe pelo espírito, indeterminadas e confusas. A raiva e o pavor do parto estrangulavam-na. Não queria bem ao filho, odiava nele o amor enganoso do homem que a seduzira. Matá-lo-ia, esmagá-lo-ia mesmo, mas lançá-lo aos porcos... isso nunca! (ALMEIDA, 2019, pg. 425)

A repulsa pelo filho existia, de fato, mas a imagem de um fim tão terrível àquela criança lhe atormentava a mente, fazendo com que uma morte causada pelas suas próprias mãos parecesse mais digna.

Os acontecimentos seguintes contam o destino da cabocla, narrando com explícita morbidez o estado físico e mental da mulher diante da chegada do filho, tomando como cenário o campo noturno. Tudo está coberto pela escuridão, a lua brilha no céu, os animais caçam. O medo instaurado na mulher a faz benzer-se, denunciando a religiosidade da moradora do campo. Todos os detalhes descritos nos últimos momentos da narrativa simbolizam a estética gótica de Júlia Almeida, em que o próprio corpo de Umbelina representa o grotesco dessa categoria literária, deformado pelas contrações do bebê, causando imensa dor à mulher quase como se fosse uma surra do pai. Mais uma vez, a beleza da maternidade é desmitificada:

O corpo mostrou-se disforme, mal resguardado por uma camisa de algodão e uma saia de chita. Pelos ombros estreitos agitavam-se as pontas do cabelo negro e luzidio; o ventre pesado, muito descaído dificultava-lhe a marcha, que ela interrompia amiúde para respirar alto, ou para agachar-se, contorcendo-se toda (ALMEIDA, 2019, pg. 425).

É debaixo de uma árvore no campo iluminado pela lua que a criança jurada de morte chega ao mundo, ainda longe das portas da moradia do progenitor. Aqui, o sofrimento da mãe torna-se ainda mais pesado: assim que recebe o filho nos braços, percebe o quanto era branco e bonito e, coberta de ternura, beija-o como forma de aceitação do amor materno. Não mais queria deixá-lo morto ao pé da porta do amante, pois agora tinha esperanças de que ele viria alegre para também beijar o filho. Umbelina, entretanto, não mais tinha forças; o corpo estava largado ao chão com o bebê no peito.

O destino da criança havia de cumprir-se. Sem energias, a jovem não consegue proteger o recém-nascido do grande suíno que se aproximou pelo campo, com o focinho a farejar em busca do alimento que estava destinado àquele fim terrível. Mesmo amando a criança, o que torna o final da narrativa ainda mais doloroso, a jovem mulher não consegue salvá-la dos porcos.

Era o filho! Quis erguer-se, apanhá-lo nos braços, defendê-lo, salvá-lo... mas continuava a esvair-se, os olhos mal se abriam, os membros lassos não tinham vigor, e o espírito mesmo perdia a noção de tudo. Entretanto, antes de morrer, ainda viu, vaga, indistintamente, o vulto negro e roliço da porca, que se afastava com um montão de carne perdurado nos dentes, destacando-se isolada e medonha naquela imensa vastidão cor de rosa (ALMEIDA, 2019, pg. 428).

Umbelina partiu em agonia, punida por agir contra as leis sociais. A autora declara, assim, que por mais determinada que seja a heroína, o seu destino estará selado diante de uma realidade tão cruel e injusta às mulheres. Aquilo que a cabocla quis tanto evitar, acabou por acontecer, independente de seus esforços. Os macabros acontecimentos são narrados de modo a se perceber o íntimo da personagem principal, por meio do olhar dela é que a história segue e, conhecendo seu sofrimento, o leitor a acolhe como mais uma vítima dentro de uma sociedade que julga a todas sem hesitar.

4.3 O Caso de Ruth

Com este conto, Júlia novamente define o homem como elemento transgressor, um perigo à mulher que, de diferentes formas, sofre abusos

domésticos. Toda a estética do conto foi construída sob o olhar do Gótico, desta vez de forma mais evidente, e essa característica se define logo ao início da narrativa, em que é apresentado ao leitor a heroína de nome Ruth, denunciada pelo título do conto, jovem exemplar e pura como as mulheres mais inspiradoras o são, raras e por isso transformadas em objeto de desejo dos protagonistas dos mais famosos textos da literatura gótica.

Ruth, segundo a avó, é “pura demais para viver na terra” (ALMEIDA, 2019, pg. 430), e por isso seria a mais perfeita das esposas, já que não existiria “alma mais cândida, nem espírito mais virginal que o seu” (ALMEIDA, 2019, pg. 430). É possível encontrar, nesses trechos, problemáticas que perseguem a mulher: a jovem, por ser pura e exemplar, estaria disponível para um casamento, provavelmente vantajoso, de modo a honrar a família, tratada mesmo como uma mercadoria. Nota-se, também, a ênfase da avó no fato de que a neta possuía o mais virginal dos espíritos, pronta para o desfrute do futuro esposo, Eduardo Jordão, personagem introduzido por meio de um pedido de casamento à heroína. De acordo com a baronesa, a neta estaria mais do que pronta para casar-se:

Além disso, Ruth está com vinte e três anos: parece-me ser já tempo de se casar. Há de ser uma excelente esposa: é bondosa, regularmente instruída, nada temos poupado com a sua educação: e se não aparece e brilha muito na sociedade é pelo seu excesso de pudor. Eu às vezes cismo que esta minha neta é pura demais para viver na terra (ALMEIDA, 2019, pg. 430).

Por ter perdido o padrasto, homem descrito com extrema delicadeza pela idosa, e por conta da paralisia da mãe, causada pelo choque da perda, Ruth tornara-se melancólica, mais uma característica das personagens góticas. Todos os fatos narrados até então são, entretanto, refutados pela própria jovem. Já não era mais pura, e o causador de tamanho sacrilégio teria sido justamente o padrasto.

- Minha avó mentiu-lhe.

(...)

- Eu não sou pura! Amo-o muito para o enganar. Eu não sou pura!

(...)

- Foi há oito anos, aqui nesta mesma sala... Meu padrasto era um homem bonito, forte; eu uma criança inocente... Dominava-me; a sua vontade era logo a minha. Ninguém sabe! oh! não fale! Não fale, pelo amor de Deus! Escute, escute só; é segredo para toda a gente... No fim de quatro meses de uma vida de luxúria infernal, ele morreu, e foi ainda aqui, nesta sala, entre as duas janelas, que eu o vi morto, estendido na eça. Que libertação, que alegria que foi aquela morte para a minha alma de menina ultrajada! Ele estava no mesmo lugar em que me dera os seus primeiros beijos e os seus infames abraços; ali! ali! oh, o danado! mais do que nunca lhe quero mal agora! (ALMEIDA, 2019, pg. 433)

Bastou a confissão para que Ruth deixasse de ser anjo, tornando-se agora demônio. O próprio amante, desiludido, passa a descrevê-la como “uma mulher desonrada. A pudica açucena de envergonhar sensitivas é uma mulher desonrada” (ALMEIDA, 2019, pg. 434). O abuso vindo de um agressor masculino torna-se claro ao leitor que, por conta de estar diante de um texto cuja perspectiva narrativa parte da própria vítima – uma figura feminina – pode chocar-se com a realidade dos fatos, simpatizando com a protagonista; Ruth teria, então, sofrido um estupro. E, pior: o transgressor teria sido o falecido padrasto. Essa simpatia pela vítima é possível por conta de uma característica que é própria do gênero gótico, em que situações fantásticas e impossíveis parecem reais por conta da visão da personagem, que transmite sensações e sentimentos ao leitor, como afirma a pesquisadora Indaiá Klein, em sua monografia:

Essa opção de narrativa compreende justamente o fenômeno da racionalidade que estava presente no século XVIII, onde todo o sobrenatural é fruto de percepções equivocadas da realidade, mas a sensação de terror é real, possibilitada totalmente a partir da visão do protagonista. Com esses elementos o leitor sentia-se cativado num misto de possibilidade e absurdo, pois a trama continha mistérios e suspense, que geravam autenticamente, as sensações de medo e surpresa [...] (KLEIN, 2018, pg. 32-33).

Tal concepção causa ainda mais empatia em “O caso de Ruth”, já que os terríveis acontecimentos não são narrados por uma terceira pessoa, mas sim pela própria vítima. A autora consegue, com os contos macabros de protagonistas mulheres, denunciar uma realidade que existia além da ficção dos livros.

Após a revelação dos fatos, Ruth transforma-se, aos olhos de Eduardo, em uma mulher indigna, que perdeu a honra. E, mais uma vez, o homem malfeitor

representa perigo à protagonista, por meio de abusos físicos ou psicológicos, transformando a trama principal em uma terrível saga que a mulher terá de superar, seja o seu final feliz ou não. Essa é, como em todos os contos analisados, uma particularidade do Gótico feminino.

O agressor, por outro lado, era considerado por todos um homem santo, muito honroso aos olhos da Baronesa, cuja morte foi sentida por todos, a ponto de condenar a viúva a uma terrível paralisia. Julga-se então que o padrasto era respeitoso e muito bom à família, incluindo uma filha que não era sua. Mas, como em muitas estéticas em que a mulher é reprimida pelo homem, este sempre aparece com certa importância, tratado por pronomes que transmitem autoridade, como no caso do Barão. No conto, muito se fala sobre o seu modo de viver:

O finado barão fora um colecionador afincado de móveis e de outros objetos dos tempos coloniais. Súdito de D. João VI, de que a sua adorável memória acusava ainda todos os traços já aos noventa anos, era sempre o seu assunto predileto a narração dos sucessos históricos presenciados por ele. À proporção que se ia afastando dos seus dias de moço, mais aferrado se fazia aos gostos e às modas do seu tempo (ALMEIDA, 2019, pg. 431).

Homem de muitas posses domésticas, o Barão era também conhecedor e defensor da história brasileira, a narrando sempre que encontrava oportunidade. Tal era o peso de sua presença da casa onde Ruth vivia que, mesmo depois de morto, ainda era possível senti-lo ali, como se impregnasse os móveis com sua presença. Nem a viúva, já a segunda esposa do homem, conseguira mudar algo na sala onde o Barão passava a maior parte do tempo. Nem a extravagância da segunda baronesa “conseguiu quebrar a severidade do todo. Tinha uma fisionomia casta e grave aquela sala” (ALMEIDA, 2019, pg. 431). Era Ruth quem mais frequentava o cômodo, passando ali horas e horas ao piano, diante das pinturas de puras virgens na parede, melancólica, com “inexplicável tristeza” (ALMEIDA, 2019, pg. 432), como narra o conto. A verdade é que tal sentimento torna-se perfeitamente compreensível depois que a história da jovem é revelada.

Analisando o patriarcado em detalhes minuciosos, Simone de Beauvoir diz que “o homem tornou-se o senhor da mulher e as mesmas qualidades que atemorizam nos animais ou nos elementos indomados tornam-se qualidades preciosas para o proprietário que as soube domesticar” (BEAUVOIR, 1970, pg. 196),

o que faz da posição do Barão algo já comum em uma sociedade patriarcal. Além de dominar os animais, os conhecimentos históricos e os objetos, ao encontrar uma esposa ele torna-se, também, proprietário dela e de tudo o que a cerca. Aceitando Ruth como filha, o padrasto torna-se proprietário dela. O sentimento de superioridade do homem não escapou ao Barão que, com domínio sobre aquilo que considera seu, achou válido permitir-se um capricho carnal e tomar a virtude da bela e jovem Ruth para si, pois sabia que a menina ainda inocente não entenderia a verdadeira natureza do ato ou, como ocorrera mais tarde, viveria infeliz sem ter coragem de confessar o ato, com medo de ser julgada.

Tal julgamento foi inevitável, e ele veio por parte de Eduardo, o noivo, única pessoa além da vítima e do agressor a ter conhecimento do ocorrido. Ele passa dias a pensar, considerando todas as possibilidades acerca do casamento:

O outro está morto há oito anos... ninguém sabe, só ela e eu... Está morto, mas vejo-o diante de mim: sinto-o no meu peito, sobre os meus ombros, debaixo de meus pés, nele tropeço, com ele me abraço em uma luta que não venço nunca! Ninguém sabe... mas por ser ignorada será menor a culpa? Dizem todos que Ruth é puríssima! Assim o creem. Deverei contentar-me com essa credibilidade? (ALMEIDA, 2019, pg. 434)

O Barão, mesmo morto, é onipresente, e é impossível para Eduardo ignorá-lo completamente. E, mais uma vez, a mulher é culpada de um crime que não cometeu. Que culpa teria Ruth? O crime cometido por ela teria sido, talvez, o de não ser mais apta para um casamento digno. Afinal, uma mulher já tocada por outro homem não tem mais integridade, e segundo Simone “não é porque simboliza a virgindade feminina que a integridade fascina o homem: é seu amor à integridade que torna preciosa a virgindade” (BEAUVOIR, 1970, pg. 67), além de que, ainda falando de uma sociedade de domínios masculinos, quando casada “a mulher se torna a propriedade do homem, ele a quer virgem e dela exige, sob a ameaça dos mais graves castigos, uma fidelidade total” (BEAUVOIR, 1970, pg. 104).

Com o decorrer da narrativa fica evidente que o casal irá, por fim, casar-se. A família de Ruth está em extrema animação com os preparativos, em que todos de alguma forma participam, exceto a noiva. Ela conserva-se no quarto, lendo e relendo uma carta escrita pelo noivo. O conteúdo não fica explícito ao leitor, mas o suficiente para compreender o comportamento da noiva é revelado: “o perdão que ela não

solicitara vinha envolvido em promessas de esquecimento. Esquecimento! Como se fosse coisa que se pudesse prometer!” (ALMEIDA, 2019, pg. 435).

O perdão descrito na carta causa estranhamento à noiva e ao leitor já que, afinal, não há motivos para que Ruth precisasse ser perdoada. Mais uma vez, fica explícita uma situação recorrente na história das heroínas góticas de Júlia: mesmo que vítimas de algum abuso, elas sempre serão culpadas de alguma forma pelos sofrimentos destinados a elas. Ruth, entretanto, representa uma mulher emancipada e consciente de sua posição, compreendendo a desnecessidade do perdão, e das promessas de esquecimento.

É nesse ponto da narrativa que o destino de Ruth começa a se cumprir. Mesmo com a casa agitada por conta do casamento, ela continua no quarto, em profunda reflexão acerca das palavras do noivo. É importante considerar que o matrimônio estava longe de ser um final feliz para as mulheres vivendo sob o olhar de uma sociedade patriarcal. Ruth, presa a uma violação sofrida no passado, não via salvação em um casamento sujeito ao desconforto e a desconfiança, baseado em falsas promessas de esquecimento. Eduardo seria um grande candidato ao ciúme abusivo, sempre refém da imagem do padrasto que roubou a pureza de sua futura esposa. A narrativa, em um longo trecho, descreve a angústia de Ruth ao prever o futuro que lhe causava tanto horror:

Entraria no lar como uma ovelha batida. O perdão que o noivo lhe mandava revoltava-a. Pedira-lhe ela que lhe narrasse a sua vida dele, as suas faltas, os seus amores extintos? Não teria ele compreendido a enormidade do seu sacrifício? Seria cego? Seria surdo?... dono de um coração impenetrável e de uma consciência muda? As suas mãos estariam só afeitas a carícias que não procurassem estrangulá-la no terrível instante em que ela lhe dissera – eu não sou pura? Ou então por que não a ouvira de joelhos, compenetrado daquele amor, tão grande que assim se desvendava tudo?! (ALMEIDA, 2019, pg. 435-436)

A jovem se vê, prestes a casar-se, como uma ovelha abatida, destinada à submissão ao marido. Ela parece indignada diante do fato de que o amante parece não compreender a gravidade do que lhe aconteceu, fato desconhecido por todos e mesmo assim confessado. O incômodo experimentado pela protagonista atinge também o leitor, quando se pensa nas possibilidades desse casamento, em que Ruth estaria à mercê dos caprichos masculinos, cujas mãos poderiam acariciá-la,

mas também julgar e machucar. Mesmo amando Eduardo, a moça imagina o inferno da noite de núpcias, calculando as possibilidades de abandono, de angústias e de ciúmes. Imersa nessa vastidão de pensamentos, Ruth aceita a realidade de que jamais estará livre do espectro que a persegue: a violação masculina.

O destino da protagonista enfim se cumpre – Ruth tira a própria vida. Diante do inaceitável futuro, ela prefere encerrar a vida que lhe prometia tanto desgosto e sofrimento e, quando é encontrada pelos familiares, encerrada no quarto, o coração já não batia mais. Em seguida, o leitor é apresentado à cena do velório da jovem que, dentro do caixão, permanece na mesma sala onde fora violentada e onde fora velado o agressor. Mesmo morta não há, afinal, escapatória de lembranças tão dolorosas. É diante dessa cena que Eduardo se mostra perturbado ao escutar uma misteriosa voz que lhe diz que a noiva sem vida será enterrada no mesmo jazigo onde descansa o homem que lhe roubara a mulher. Uma voz misteriosa lhe diz que ela “vai ficar com o padrasto, no mesmo jazigo” (ALMEIDA, 2019, pg. 436). Não há uma explicação racional para essa voz, ficando ao leitor decidir se ela é ou não imaginação do viúvo, já que as palavras assombradas, vindas do Gótico, lhe deixam mais uma vez alucinado pelo ciúmes, afirmando que teria sido então este o motivo do suicídio: para que a morta tivesse durante toda a eternidade a presença do outro. À frente de todos, Eduardo Jordão arranca o véu e as flores que adornavam Ruth e atea fogo ao corpo da falecida. Almeida encerra o conto declarando que “a todos que acudiram nesse instante pareceu que viam sorrir a morta em um êxtase, como se fosse aquilo que ela desejasse” (ALMEIDA, 2019, pg. 437).

Ruth é injustiçada até no leito de morte, sem chances de defesa diante das afirmações do viúvo que a acusa de ter cometido ato tão pecaminoso com um propósito ainda mais sujo, o de encontrar-se com o padrasto após a morte. O leitor sabe, entretanto, as angústias que o homem causara à jovem, e o quanto ela amava Eduardo, ao ponto de confessá-lo a desgraça da qual fora vítima. As últimas palavras do conto representam o alívio de Ruth que, em meio às chamas, parece sorrir. Sem o seu eu carnal estaria, então, livre do padrasto. Livre de julgamentos, de sofrimento, de abandono.

Júlia Lopes de Almeida encerra, com “O caso de Ruth”, mais uma denúncia à sociedade patriarcal em que as mulheres foram, eram, e ainda seriam injustiçadas. A narrativa se mostra mais inclinada ao sobrenatural do que os outros analisados, com a presença da voz sem explicação, fator causador do destino da protagonista.

O gótico de Almeida serve ao leitor como uma afirmação da situação da mulher dentro da sociedade, seja no matrimônio ou não, julgada pelos olhos de um controle patriarcal.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa propôs analisar o envolvimento da figura feminina com a ficção literária, apontando os aspectos que envolvem as mulheres tanto como autoras quanto personagens, para examinar as diferenças entre os sexos opostos nas narrativas de Júlia Lopes de Almeida. Foi possível afirmar que existe uma grande diferenciação entre os gêneros dentro da literatura. Este estudo procurou expressar todas as dificuldades encontradas pelas mulheres enquanto escritoras de ficção, e como elas utilizaram a estética gótica para denunciarem uma realidade cruel vivenciada, mesmo que minimamente, por todas as mulheres.

O gênero literário escolhido para estudo foi o Gótico feminino, uma das vertentes do Gótico literário, sendo ela gênero pouco estudado, restando ao viés principal, em que muito se difere do segundo, o maior número de pesquisas e trabalhos. É inegável, entretanto, a grande diferença entre ambas as estéticas. Diferenças que vão além dos sexos dos autores, envolvendo aspectos sociais e históricos. Foi possível, ainda, analisar como essa estética se comportou no Brasil, tendo como principal escritora Júlia Lopes de Almeida, autora que não deixou de sofrer injustiças na vida pessoal, fato que não a impediu de construir uma carreira sólida e de renome, sendo por vezes comparada a autores grandiosos da Literatura Brasileira.

Os contos escolhidos para análise, escritos por Júlia, exemplificam com eficiência como a poética gótica foi usada, por mulheres, para expressarem a insatisfação diante das desigualdades presentes entre os sexos. “Os Porcos”, o primeiro conto estudado, foi, inclusive, baseado em um fato de que Júlia tomou conhecimento durante uma conversa casual entre homens. Este trabalho procurou, ainda, valorizar a Literatura Brasileira, capaz de adaptar com excelência um gênero literário de cunho europeu, principalmente.

Nesta pesquisa, foi possível apontar e analisar a posição da mulher na Ficção, e como elas usaram o Gótico literário como ferramenta para denúncia, mas também para a construção de obras com uma estética singular, como fez Júlia Lopes de Almeida, contribuindo para a compreensão desse gênero estrangeiro já bastante difundido na cultura brasileira.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A Falência**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000169.pdf>>. Acesso em: 04 nov. 2020.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ática, 1999.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: I Fatos e Mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- CANDIDO, Antônio (org.). **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. Trad. Maria Lucia Machado; trad. de notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ESTEVES, Lainister de Oliveira. **Literatura nas Sombras: Usos do Horror na Ficção Brasileira do Século XIX**. Tese (Pós-graduação em História Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, pg. 231, 2014.
- HOGLE, Jerrold E. (ed.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- KILGOUR, Maggie. **The Rise of The Gothic Novel**. New York: Routledge, 1995.
- KLEIN, Indaiá Demarchi. **À sombra de mulheres: a Literatura Gótica do século XIX, escrita pela subjetividade feminina**. Tese (Graduação em História) - Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina, 2018.
- LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- MACANDREW, Elizabeth. **The Gothic Tradition in Fiction**. New York: Columbia UP, 1979.
- MARTINS, Romeu (org.). **Medo Imortal**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019. Pg. 420 a 456.
- MILES, Robert. **Gothic Writing 1750-1820: A Genealogy**. London: Routledge, 1993.

MOERS, Ellen. **Literary Women: The Great Writers**. New York: Doubleday, 1976.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Prosa de ficção: de 1870 a 1920**, Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

PRIORE, Mary Del (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004

PUNTER, David (ed.). **A New Companion to the Gothic**. Malden: Blackwell Publishing, 2012.

RADCLIFFE, Ann. **Os Mistérios de Udolpho: Volume I**. Trad. Bianca Costa Sales. Vitória: Pedrazul, 2014.

RIO, João do. **O Momento Literário**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&o_obra=2144>. Acesso em: 04 nov. 2020.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Trad. Miécio Araújo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM, 1985.

VERISSIMO, José. **Letras e literatos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

WALPOLE, Horace. **O Castelo de Otranto**. Trad. Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

WILLIAMS, Anne. **Art of Darkness: A Poetics of Gothic**. Chicago: Chicago University Press, 1995.

WOOLF, Virginia. **Mulheres e Ficção**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2019. Edição do Kindle.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014. Edição do Kindle.