

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

VICTORIA FACHINELLO ARGENTA

O GÓTICO FEMININO NO BRASIL DO SÉCULO XIX:
OS ROMANCES *ÚRSULA*, DE MARIA FIRMINA DOS REIS E *A RAINHA DO*
IGNOTO, DE EMÍLIA FREITAS

Porto Alegre

2022

VICTORIA FACHINELLO ARGENTA

O GÓTICO FEMININO NO BRASIL DO SÉCULO XIX:
OS ROMANCES *ÚRSULA*, DE MARIA FIRMINA DOS REIS E *A RAINHA DO*
IGNOTO, DE EMÍLIA FREITAS

Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Tradução, Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do Título de Bacharel(a) em Tradução.

Orientador(a): Prof.^a Dr.^a Regina Zilberman

Porto Alegre

2022

Este trabalho é dedicado àquelas pessoas que acreditaram e lutaram quando eu não pude e, especialmente, àquelas que carrego comigo com amor e admiração.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, exemplos de virtudes e de caráter, pelos ensinamentos e amor constantes. Agradeço às profissionais da área da educação pelo acompanhamento, oportunidades e aprendizados ímpares. Agradeço ao privilégio de ter amizades e um companheiro, minhas luzes nas horas mais escuras.

“No futuro, obras dedicadas exclusivamente à mulher, enquanto um gênero à parte, talvez não sejam mais necessárias, pois sua produção estará integrada ao cânone em geral.”

Luiza Lobo (2006)

RESUMO

Esta pesquisa está inserida na área de resgate de obras de autoras brasileiras do século XIX, excluídas por mais de um século do cânone e ainda pouco exploradas pela crítica. Insere-se, ainda, nos estudos da vertente do Gótico feminino no Brasil, estilo literário largamente adotado por escritoras do período da Belle Époque, porém, ainda não reconhecido pela historiografia literária brasileira. Objetiva-se discutir os romances *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, e *A Rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas, de modo a demonstrar a inserção das obras no grupo de publicações representativas da vertente do Gótico feminino no Brasil do século XIX. Para isso, esta pesquisa dedica-se ao estudo das ocorrências dos elementos da vertente nas duas obras objetos de análise. Conta-se com os estudos do Gótico e do Gótico feminino, com base nas obras de Botting (1996), Groom (2012) e Williams (1995), e em pesquisas sobre os respectivos estilos na literatura brasileira. Desse modo, apresentam-se as similaridades e as diferenças no que tange ao funcionamento dos elementos da vertente na construção artística das autoras.

Palavras-chave: *Úrsula*. Maria Firmina dos Reis. *A Rainha do Ignoto*. Emília Freitas. Gótico feminino.

ABSTRACT

This research is present in the rescue field of Brazilian women authors from the 19th century, excluded for more than a century from the canon and still little explored by critics. It is also part of the studies of the Female gothic in Brazil, a literary style widely adopted by women writers of the Belle Époque period, but not yet recognized by Brazilian literary historiography. The aim is to discuss the novels *Úrsula* (1859), by Maria Firmina dos Reis, and *A Rainha do Ignoto* (1899), by Emília Freitas, in order to demonstrate the insertion of the books in the group of representative publications regarding the Female gothic in Brazil in the 19th century. To this end, this research is dedicated to a study of the occurrences of the strand's elements in the two work objects of analysis. It relies on studies of the Gothic and the Female gothic, based on the books of Botting (1996), Groom (2012), and Williams (1995), and on the research of the respective styles in Brazilian literature. It is expected that the similarities and differences regarding the strand's elements in the artistic construction of the authors are presented.

Keywords: *Úrsula*. Maria Firmina dos Reis. *A Rainha do Ignoto*. Emília Freitas. Female gothic.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ártemis, deusa da caça, conhecida como Diana de Versailles.

75

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	LITERATURA GÓTICA E A VERTENTE DO GÓTICO FEMININO	13
2.1	O GÊNERO GÓTICO	14
2.1.1	A Trajetória do Gótico	14
2.1.2	Presença de Escritoras	23
2.1.3	Características	27
2.1.3.1	O Sublime	27
2.1.3.2	Ciência, espírito e estudos da mente	29
2.1.3.3	Dualidade	30
2.1.4	O Gótico na Literatura Brasileira	31
2.2	A VERTENTE DO GÓTICO FEMININO	34
2.2.1	Características do Gótico Feminino	34
2.2.2	Gótico Feminino no Brasil	37
3	OS ELEMENTOS DO GÓTICO FEMININO EM ÚRSULA (1859), DE MARIA FIRMINA DOS REIS	38
3.1	O HERÓI	38
3.2	O VILÃO	40
3.3	A HEROÍNA	45
3.4	CENÁRIO E ENREDO	50
3.4.1	Evocação do Passado	51
3.4.2	O Fúnebre	53
3.4.3	O Sublime	57
3.4.4	Denúncia da situação das mulheres e dos escravizados	59
4	OS ELEMENTOS DO GÓTICO FEMININO EM A RAINHA DO IGNOTO (1899), DE EMÍLIA FREITAS	62
4.1	O “HERÓI”	63
4.2	OS VILÕES	66
4.3	A HEROÍNA E O SUBLIME	73
4.4	TEMPO, CENÁRIO E ENREDO	82
4.4.1	Evocação do Passado	82
4.4.2	O Sombrio	84
4.4.3	Racionalismo e Espiritismo	89
5	CONCLUSÃO	92
	REFERÊNCIAS	95

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho de pesquisa se insere na área dos estudos de literatura de autoria feminina, em específico, no que tange a publicações por mulheres no Brasil durante o século XIX e o resgate das respectivas obras. Escritoras marcaram, na época de suas publicações, a crítica e construção literária do país, seja através da participação em diferentes meios culturais, mesmo que não oficialmente, publicações em periódicos, mesmo que através de pseudônimos, e publicações de obras completas, poéticas e em prosa. Um dos estilos literários em voga no Brasil oitocentista foi importado sobretudo da Inglaterra: o estilo Gótico. Através dele escritores(as) brasileiros(as) puderam receber inspiração para suas publicações. Porém, ainda que obtivessem sucesso entre o público leitor, as obras do Gótico, tanto no exterior quanto no Brasil, não obtiveram mérito na crítica, permanecendo uma literatura de menor valor e fantasiosa. Curiosamente, como comenta Muzart (2008, p. 301), o gênero atraiu sobremaneira a atenção das mulheres, que de 290 romances góticos ingleses recenseados, 170 eram de mulheres, sem contar os publicados com pseudônimos masculinos. No Brasil não foi diferente, a pesquisadora e crítica literária cita algumas das obras escritas por mulheres brasileiras no século XIX que se enquadrariam no estilo Gótico, dentre elas, as obras escolhidas como corpus de análise deste trabalho: *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, e *A Rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas¹.

No ano de 1995, Ann Williams publica *Art of Darkness: a poetics of gothic.*, obra em que explora as diferenças entre as vertentes do Gótico tradicional, masculino, e a do Gótico feminino. A partir dessa diferenciação, os estudos do gênero literário ganharam, no Brasil, novas perspectivas. Pesquisadoras, como Ana Paula Araújo dos Santos e Zahidé Lupinacci Muzart, atentaram para a presença da vertente em publicações de autoras brasileiras do século XIX. A visão adotada pelas críticas é a de que a vertente, além ter sido amplamente adotada por escritoras oitocentistas brasileiras, serviu como um “mecanismo para explorar, na literatura, as insatisfações, ansiedades e conflitos vivenciados pela mulher em um mundo dominado por valores

¹ Muzart (2008) elenca também *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luíza de Azevedo Castro e *A judia Rachel* (1886), de Francisca Senhorinha da Motta Diniz, como obras de escritoras brasileiras do século XIX que se enquadrariam no estilo Gótico (p.302).

patriarcais” (SANTOS, 2017, p.1847). É dentro dessa perspectiva que a presente pesquisa se insere.

Procura-se, ao longo do trabalho, demonstrar de que modo os elementos da vertente se apresentam nas duas obras escolhidas para análise, *Úrsula* (1859) e *A Rainha do Ignoto* (1899). Objetiva-se, assim, contribuir para os estudos do Gótico literário no Brasil, em especial, da vertente Gótico feminino em obras de autoras brasileiras do século XIX. De forma análoga, busca-se contribuir para o trabalho de resgate dessas mesmas obras, no caso desta pesquisa, agregando na crítica literária debates sobre as obras selecionadas de Reis e de Freitas. Espera-se obter a análise dos elementos do Gótico feminino nas duas obras, de forma a colaborar para o esclarecimento do papel da vertente na construção artística das autoras. Busca-se, por fim, demonstrar a inserção ou não de *Úrsula* e de *A Rainha do Ignoto* no conjunto de obras representativas do Gótico feminino publicadas no Brasil no século XIX.

A presente pesquisa mostra-se cara pela primazia no estudo dos elementos da vertente Gótico feminino nas obras *Úrsula* e *A Rainha do Ignoto*. Conforme já mencionado, há na fortuna crítica atual estudos, por parte de pesquisadores(as), a respeito do gênero Gótico e da sua vertente feminina na literatura brasileira. A obra *Úrsula* tem recebido atenção de pesquisadores(as) após seu resgate, mais de um século após sua data de publicação, uma vez que a obra foi mantida no esquecimento durante esse período apesar dos pioneirismos que representa em publicação de romance por mulher no Brasil, por mulher negra, e na abordagem abolicionista (LOBO, 2006, p. 11; BAPTISTA, 2018, p. 9). Os trabalhos de pesquisa literária de *Úrsula* foram difundidos principalmente a partir dos anos 70 e são centrados em assuntos que tangem tanto o social, como o movimento negro ou o feminismo, quanto estilos literários, como o enquadramento da obra na corrente romântica, por exemplo. Existem artigos que tratam dos elementos góticos e, alguns, que tratam de certos elementos do Gótico feminino na obra.² Porém, não há, pelo que consta, trabalhos aprofundados a respeito da adesão da autora à vertente, mesmo que não intencional. A obra *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas, permanece pouco explorada. Há, entretanto, alguns trabalhos aprofundados centrados em elementos do fantástico na obra³ e elementos

² A título de ilustração: Beatriz Carlos Soares (2019) aborda, em capítulo de trabalho de conclusão de curso, os elementos góticos na obra *Úrsula* (1859); Ana Paula Araújo dos Santos (2017) inclui a obra em artigos relacionados à pesquisa da vertente na literatura brasileira do século XIX, assim como faz Zahidé Lupinacci Muzart (2008). Santos e França tratam, ainda, em artigo, de certos elementos da vertente do Gótico feminino na obra de Reis (SANTOS; FRANÇA, 2017).

³ Como os trabalhos de Aline Sobreira de Oliveira (2014) e de Ana Paula Araújo dos Santos (2020).

ligados à representação feminina⁴. O romance foi objeto de análise em artigos que tratam, conjuntamente a outros romances, de certas características da vertente do Gótico feminino e é citado como representante da vertente na literatura brasileira⁵. Porém, assim como a obra de Reis, não consta na crítica estudos que abordem de forma aprofundada a adesão da autora à vertente do Gótico feminino e o emprego de seus elementos na construção narrativa.

O segundo capítulo é destinado a uma apresentação teórica do gênero Gótico, na primeira parte, e da vertente Gótico feminino, na segunda. A primeira parte destina-se à introdução dos elementos principais que constituem o gênero, abordados através da história da formação do estilo. Nela, serão apresentados exemplos da literatura, modelos de diferentes épocas do gênero e suas respectivas significações. Em seguida, destaca-se a presença de autoras mulheres na constituição da literatura Gótica, apresentando brevemente algumas das escritoras mais célebres e suas respectivas obras. Passa-se às principais características que compõem o estilo Gótico: o sublime, a temática da ciência, do espírito e dos estudos da mente e a dualidade. Para finalizar a primeira parte, o gênero Gótico na literatura brasileira como um todo é abordado. A segunda parte do capítulo teórico é destinada à vertente Gótico feminino. Nela são apresentadas as características que constituem a vertente e o que a diferencia do Gótico tradicional. Em seguida, são apontadas as particularidades da vertente na literatura brasileira.

A segunda parte da pesquisa destina-se às obras *Úrsula*, da escritora Maria Firmina dos Reis, e *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas. Os romances são analisados segundo os elementos do Gótico feminino. O terceiro capítulo é destinado à *Úrsula* e é dividido em quatro focos de análise: i) O herói; ii) o vilão; iii) a heroína e iv) cenário e enredo. Esses focos foram selecionados com base nos estudos teóricos do gênero e da vertente, bem como com base na leitura crítica da obra. Trechos do romance são usados como principal embasamento para a demonstração do uso dos elementos da vertente na construção narrativa de Reis. De forma similar, o quarto capítulo destina-se à análise do uso de elementos da vertente em *A Rainha do Ignoto*. Os focos de análise são: i) o “herói”; ii) os vilões; iii) a heroína e o sublime e iv) tempo, cenário e enredo. Na conclusão, são apresentados os resultados obtidos a partir das

⁴ Por exemplo, a pesquisa de Alcilene Cavalcante (2007).

⁵ Ana Paula Araújo dos Santos (2017), Zahidé Lupinacci Muzart (2008) e Ana Paula Araújo dos Santos e Júlio França (2017).

análises, bem como as principais diferenças no uso dos elementos da vertente nos dois romances.

2 LITERATURA GÓTICA E A VERTENTE DO GÓTICO FEMININO

Nessa seção trataremos do assunto do Gótico bem como de sua vertente: o Gótico feminino. Na tentativa de melhor definirmos o estilo, contaremos com os estudos de Nick Groom (2012) e de Fred Botting (1996). Através deles, um panorama do Gótico pode ser feito desde a origem do termo e das diferentes acepções que obteve durante os séculos até a atualidade. É importante ressaltar a forte presença de escritoras durante a ascensão e o vigor do estilo Gótico na literatura. Assim, valendo-nos de obras icônicas do estilo produzidas por escritoras célebres, podemos entender como essas obras foram representantes tanto do estilo Gótico quanto do seu contexto histórico e social.

A partir da publicação da Abralic de estudos do Gótico⁶, foi possível aprofundar e exemplificar os elementos introduzidos por Botting e Groom sobre o gênero e destacar as características do Gótico literário, assunto da parte seguinte. Para completar a primeira das duas partes dessa seção, é realizada uma introdução do Gótico no contexto da literatura brasileira e suas peculiaridades em relação ao Gótico europeu.

A segunda parte é destinada aos estudos da vertente do Gótico feminino, na qual serão abordadas suas características e na qual faremos, em seguida, apontamentos sobre a vertente na literatura brasileira. Os materiais utilizados para compor o estudo dessa segunda parte foram constituídos a partir do trabalho de pesquisa nas obras já referidas aqui, de modo a selecionar conteúdos que se referissem a publicações de escritoras enquadradas no estilo Gótico e que salientassem as características da vertente do Gótico feminino em suas obras.

2.1 O GÊNERO GÓTICO

Nick Groom, em seu livro *The Gothic: a very short introduction* (2012), apresenta o gênero do Gótico a partir dos vieses da história, da arquitetura, da política,

⁶ A publicação do volume *Estudos do Gótico* conta com dez artigos disponibilizados no site da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic) referentes a trabalhos apresentados nos simpósios entre 2016 e 2017 nos eventos XV Encontro Nacional e XV Congresso Internacional da Abralic. Cada um dos trabalhos se enquadra na temática dos estudos do Gótico na literatura, brasileira ou internacional, porém, com diferentes corpus e objetivos de análise. O volume foi selecionado dentre as diversas temáticas do evento e das inúmeras publicações da Associação ao longo dos anos.

da literatura, do cinema e, por fim, da música, com o intuito de demonstrar que o Gótico é uma história em andamento e presente ainda hoje. Amanda Fratucci (2018) considera o Gótico uma modalidade literária que teria surgido em 1764 a partir da publicação de *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole. Essa modalidade se configura, segundo a autora, como uma reação ao racionalismo exacerbado da época, trabalhando com o sobrenatural maligno, o horrível, o insano e o demoníaco, de forma a perturbar a mente burguesa e, ao mesmo tempo, a representar seus tormentos.

As definições do que seria uma literatura gótica gera debates e ainda é um campo enevoado para pesquisadores(as), principalmente pelo gênero ter comportado grande variação de características ao longo do tempo. Não é considerado nem uma escola literária, nem um período histórico. Seus significados na história da literatura foram tão variados quanto suas características. Porém, apesar dos diferentes padrões e concepções que obteve durante a história, serviu sempre, de uma forma ou de outra, para ultrapassar barreiras e representar apreensões humanas em comum na sociedade do período. Hoje, apesar de marcado pelo cinema, o gênero Gótico ainda é forte na literatura, e seus clássicos permanecem grandes sucessos entre o público leitor. Para entender as diferentes configurações do Gótico, cabe examinar o contexto em que ele estava inserido no seu início.

2.1.1 A Trajetória do Gótico

Groom (2012) apresenta uma trajetória do Gótico que se inicia com o uso da palavra “bárbaro” para se referir aos povos não helênicos, em que concepções como “forasteiro”, “rude” e “brutal” se agregaram ao uso da expressão. Com o império romano, o termo “bárbaro” passou a designar qualquer povo que não tivesse origem latina ou grega e, por conseguinte, qualquer povo que, a partir da Idade Média, não compartilhasse a religião católica como parte de sua cultura. Por sua tamanha variedade, os povos bárbaros frequentemente eram vistos como sinônimos de caos e falta de civilidade.

O termo “gótico” teve sua origem na antiga Scythia, hoje Romênia e sul da Rússia, e representava todos os povos antigos chamados de “bárbaros”. Mais tarde, tais povos foram divididos entre Visigoths e Ostrogoths (respectivamente, godos orientais, ou ostrogodos, e godos ocidentais, ou visigodos). Com a expansão do império romano e a anexação de diferentes povos góticos, o cristianismo se espalhou

pelos “bárbaros”, que chegaram a traduzir o Novo Testamento a partir de um novo alfabeto criado do grego, do latim e do rúnico, tornando-se os primeiros dos povos não latinos a construir uma cultura literária. Para os romanos, entretanto, os góticos eram povos ligados ao sobrenatural, ao ciclo da lua, às estrelas e seus eventos, como eclipses, bem como ao sublime, como o universo dos sonhos, vistos, desse modo, como avatares dos pesadelos. Por volta de 470 d. C., os povos góticos começaram seus processos de independência de Roma, construindo seus reinos e, com eles, sua tradição de regicídios, chamada futuramente de “doença gótica”. No século VII, porém, os romanos novamente se unificaram aos povos góticos, também chamados de germânicos, gerando uma conterraneidade entre os góticos e a Inglaterra, nação que futuramente ocupará o território.

Até o século XVI, o Gótico esteve presente no mundo ocidental principalmente na arquitetura, marca do período medieval. Com características próprias e disseminada principalmente entre o século XII e XV, a arquitetura gótica era o oposto dos fundamentos da arquitetura clássica, regida pela ordem, simetria, sobriedade e “pureza”. A arquitetura gótica tinha um objetivo bastante diferente da clássica: moralizar a sociedade através da materialização das ideias teológicas de ordem e hierarquia. Ela era a arquitetura do divino e do paraíso. Mais tarde, universidades adotaram o uso de seus elementos tanto pela ideia de poder e de magnitude que essa arquitetura transmitia quanto pela possibilidade de acoplar grandes quantidades de salas e, com elas, grande quantidade de pessoas. Todavia, com a reforma protestante, centenas de organizações religiosas foram dissolvidas, seus líderes executados, seus integrantes dissipados, suas bibliotecas danificadas e, principalmente, suas construções saqueadas e transformadas em ruínas, em um apagamento do passado católico. Dessa forma, a identidade inglesa foi construída a partir da violência em grande escala. A tradição do *memento mori* se instituiu através das ruínas de construções góticas, pelo fascínio pelo martírio, pelas relíquias, pelas capelas e pelo culto do macabro. Além disso, os atos de dissolução aprovados pela monarquia puritana inglesa, em quatro anos, de 1536 a 1539, consolidaram a destruição do passado católico, destruindo mais de oitocentas casas religiosas, o que marcou ainda mais a estética de ruínas pelo país baseada em violências e dissoluções. Os resquícios arquitetônicos e artísticos das destruições eram, contudo, uma lembrança e presença constante desse passado na vida dos ingleses. O movimento de Contrarreforma também contribuiu para o ambiente de devastação e violência:

trezentos protestantes entre os anos de 1555 e 1558, dentre eles homens, mulheres e crianças, foram executados. Além de toda destruição, através da publicação da obra de John Foxe, *Book of Martyrs* (1563), de grande popularidade na época, imagens de sofrimento e dos martírios católicos foram infundidas na imaginação dos ingleses do período pelas ilustrações da edição, o que serviria de inspiração para futuras obras góticas baseadas em dor, tortura, perseguição e morte.

Segundo Groom (2012), a literatura no século XVI serviu para preencher o vazio imaginativo que a reforma protestante e o movimento de contrarreforma deixaram na sociedade inglesa. Segundo o autor, foi a partir de dois estilos literários da época que os futuros escritores góticos extraíram suas inspirações: o das baladas e o das peças de teatro, especialmente as tragédias de vingança. As baladas eram narrativas em verso e normalmente recitadas, cantadas ou lidas. Eram povoadas por heróis e donzelas, vilões e foras da lei, elfos e fadas e cheias de superstições e poderes absolutos. Ao mesmo tempo, a violência era explícita e extrema, frequentemente inexplicável e gratuita. Retribuição e redenção eram raras, mas, quando ocorriam, estavam ligadas a elementos sobrenaturais. As baladas enfatizavam os martírios do corpo através de cenas de sexo, tortura, desmembramento, decapitação, estupro e, em alguns casos, canibalismo, dando início às narrativas criminais. A morte não era sinônimo de redenção ou de um lugar de escape para os sofrimentos, servia apenas para reafirmar a materialidade terrena. Fantasmas habitavam as ruínas e os demais cenários, e representavam papéis nas tramas, normalmente, como um sinal de mau agouro e de morte. É a mistura entre vida e morte que caracteriza o culto pelo macabro, vigente na literatura do período. As baladas eram tanto mágicas quanto amorais e reforçavam as ideias supersticiosas da sociedade inglesa pós-reforma.

As tragédias de vingança, por sua vez, materializavam nos palcos os terrores das narrativas das baladas. Mudaram, porém, a gratuitidade da violência pela motivação da vingança extrema, que acabava com famílias inteiras e dinastias, até que o passado fosse reduzido a ruínas. Tinham, muitas vezes, a presença de crimes do passado que revisitavam o presente, de segredos descobertos através de sonhos, de intrigas e de conspirações. Shakespeare, principalmente por suas peças *Titus Andronicus* (c. 1593) e *Hamlet* (1600 - 01), foi uma presença marcante na literatura de tragédias de vingança. É através de suas peças também que temos contato com aparições do tipo fantasmas, demônios e bruxas, como na obra já citada *Hamlet* (1600-01), em *Macbeth* (1623) e em *Rei Lear* (escrito entre 1603- 1606), obras que,

depois de um século e meio, influenciaram os romances góticos. No século XVII, as poesias de cemitério, ou *graveyards poetries*, já faziam uso de certos temas que futuramente se tornaram pilares da literatura gótica. Elas tratavam dos vícios da humanidade, da morte, das fronteiras da vida terrena e pós-morte em cenários como ruínas, tumbas e cemitérios na escuridão da noite. Essas poesias teriam como principais influências, por sua vez, romances medievais, sobrenaturais, contos de fadas, dramas da Renascença, sentimentais e picarescos, e narrativas confessionais (Botting, 1996, p.10)

Ao mesmo tempo, o Classicismo ganhou terreno através da redescoberta de obras clássicas, bases da identidade nacional inglesa, como *Getica* (1442), de Jordanes, e *Germania* (1455), de Tacitus, e o Gótico foi ressignificado. A partir de então, o termo “gótico” passou a corresponder a povos originários da Inglaterra, instituídos de virtudes morais e marciais. Além disso, o Gótico foi visto como símbolo de um movimento de restituição do poder e de liberdade para o povo, contrário ao catolicismo. Essa nova significação do termo ocorreu principalmente pelos povos góticos terem tido sua força política e cultural antes do período em que o império romano e o catolicismo dominaram e, também, pelo estilo ter ganhado forma como movimento artístico a partir da queda de Roma e depois da Reforma. Dessa forma, foi usado pelo Parlamento na luta contra o poder monárquico, aludindo ao mito dos vigorosos, amantes da liberdade, povos góticos fundadores. Porém, apesar dessa ligação da cultura gótica com a liberdade, era reconhecido também o modo feudal de divisão de terras e o sistema monárquico em que esses povos, chamados de fundadores, viviam, apesar da escolha do rei ser feita pela própria população, uma versão antiga do atual parlamento inglês. Essa dualidade entre absolutismo e parlamento, católicos e protestantes, clássico e gótico, marcou a época de construção da identidade inglesa e pode ser vista como o início da dualidade característica do estilo, chamada na época de *gothic balance*.

Entre os séculos XVII e XVIII, o Gótico se desenvolveu a partir de três vieses: uma teoria política centrada nos interesses do Whigs (integrantes do partido liberal inglês), um interesse crescente na etiqueta medieval e na sua influência na identidade nacional, e uma estética cultural associada ao decadente, à nostalgia, à melancolia, à mortalidade e à morte, elementos ligados ao passado. Através desses vieses, o Gótico se fazia presente em todos os aspectos culturais e sociais da época. Na literatura, Groom (2012) aponta duas publicações do século XVIII pioneiras do

romance de estilo Gótico propriamente dito. A primeira foi publicada em 1762 e escrita por Thomas Leland, com o título de *Longsword, Earl of Salisbury: An Historical Romance*. A narrativa se passa no passado, no reinado de Henry III (1216- 75), e descreve os triunfos da cavalaria, da honra, e a luta contra traições e conspirações. O romance é repleto de incidentes de ação relativos ao período, como ataques piratas, sequestros, julgamento por combate, encarceramentos em calabouços de castelos e assassinatos. É um romance sentimental que ilustra o esplendor dos valores góticos e, por consequência, do povo britânico. A segunda publicação é a de Horace Walpole, *O Castelo de Otranto: uma história gótica*. (1764). Além de fazer uso de elementos já explorados por Leland, como castelos, criptas, passagens secretas, plots de dinastias, rituais católicos medievais e violência, a obra introduziu o sobrenatural e o papel do sonho como elemento direcionante da narrativa. Walpole afirmou, segundo Groom (2012), basear a obra em um próprio sonho. A partir de então, sonhos se consagraram como parte do sublime em narrativas góticas, como expressões do sobrenatural, quando envolvem premonições, e como uma forma de representação das ansiedades e traumas da condição humana, em forma de pesadelos.

No século XVIII, o cenário social, econômico e político da Europa era instável, e os limites de todas as esferas da sociedade estavam em xeque: com a Revolução Francesa, a monarquia foi ameaçada, as classes sociais afrouxaram sua costumeira rigidez e uma nova classe ganhava força e possibilitava acesso às riquezas antes reservadas aos nobres e monárquicos que a transmitiam através do casamento e da herança. A burguesia, ou “novos-ricos”, eram empresários que, a partir das mudanças fornecidas pelo desenvolvimento econômico das cidades e do sistema capitalista, puderam ascender socialmente e abalaram os vínculos sanguíneos nos quais as riquezas, materiais e intelectuais, eram mantidas. Com a nova classe, novos valores se apresentaram, como a virtude, o mérito, a propriedade, a razão e o individualismo. Para ela, a aristocracia representava algo a ser combatido, e o medo e ansiedades sobre entidades absolutistas do passado, entretanto, ainda presentes, eram refletidos na literatura gótica: aristocratas tirânicos e malevolentes nas histórias serviam para consolidar a ascendência dos valores e ideais da nova classe média. (Groom, 2012, p. 4)

No próximo século e meio, houve uma intensa proliferação do romance gótico, em que a emergente classe média, principalmente mulheres, se consagrou como público consumidor, mesmo que o termo “romance gótico” não fosse usado até anos

1920. Apesar do sucesso das obras de Horace Walpole e de Ann Radcliffe, o início do Gótico foi marcado pela rejeição. A aristocracia ainda comandava a arte e sua difusão, e ainda se constituía como a imensa maioria do público letrado, já que a leitura ainda era um luxo de poucos. Na arte, como parte do Iluminismo, o Classicismo imperava. Através dele, valores gregos e romanos de ordem, de proporção, de uniformidade e de harmonia eram vistos como imperativos para a diferenciação entre arte e produções inferiores. A literatura deveria seguir o propósito de inculcar um senso de moralidade e de racionalidade, além de educar o público leitor a distinguir virtudes de vícios, perpetuando, dessa forma, a moral e os bons costumes da nobreza inglesa. Para a camada abastada da sociedade, o termo “gótico” representava a desordem e barbárie das revoluções, advindas principalmente da França, e aproximava o passado irracional, supersticioso, ignorante, extravagante e de selvageria da Idade Média, que ameaçava a racionalidade e ordem já em perigo na época. Imaginava-se que leitores(as) de ficção fossem pessoas de mentes fracas e por demais imaginativas. Para a recém surgida classe média, entretanto, a literatura gótica conseguia representar seus anseios, principalmente no que tangia a dominância e a repressão dos sistemas e das organizações absolutistas, como a nobreza e a igreja católica. Em seu início, a literatura gótica se valeu de personagens vilanescas comumente representadas como nobres ou como realezas tirânicas e de cenários vinculados aos castelos dos vilões, como prisões, masmorras e cemitérios. Para ela, o termo “gótico” remetia aos tempos de povos livres pré-invasão romana do território europeu, tempos de liberdade e de democracia, como os vividos pelos nortenhos germânicos e celtas. O parlamento, para a classe média, seria fundamentado em concepções góticas dos povos do passado. A resistência às imposições clássicas também representava a defesa de uma cultura britânica livre, natural e imaginativa.

Até então, a produção literária gótica se viu minada pelas idéias clássicas sobre o papel da ficção. As obras, apesar de seguirem moldes góticos de exagero, fantasias, superstições e uso de figuras relacionadas ao fúnebre e ao passado, tinham, no final, uma “elucidação” dos eventos da trama que, por sua vez, não passariam de casos de imaginação exacerbada e credulidade do(a) ingênuo(a) protagonista. Desse modo, o(a) próprio(a) leitor(a), deixando-se levar pela trama de mistérios e eventos perturbadores, eram ensinados(as) a manter a conduta prevista

pelos modelos clássicos e não se deixarem levar por eventos transgressores da ordem prevista até então: de racionalidade e padrões rígidos de comportamentos.

Ao longo do século XVIII, no entanto, a urbanização e o desenvolvimento da imprensa, assim como a democratização do ensino, aumentaram consideravelmente o público leitor e, com ele, o consumo de ficção. A escrita passou a ser um meio de sustento e uma profissão não apenas para homens, mas também para mulheres. Além disso, a produção literária passou a ser controlada pelo mercado e seu público consumidor, marcado pela classe-média, sobretudo, pelas mulheres (Groom, 2012). A ideia de uma literatura moralizante e educativa foi confrontada por concepções mais libertárias de que a escrita de ficção poderia dar voz à imensidade da natural e sublime mente humana. A literatura gótica tinha um grande poder de representar a quebra de barreiras impostas socialmente até então, abrindo portas para um mundo mais livre, mesmo que fictício. A partir desse momento, a literatura gótica se estabeleceu como um grande sucesso e acompanhou a história humana ao longo dos próximos séculos.

Desse modo, o início da literatura gótica equivale ao período de ascensão do Romantismo. Tanto o Romantismo quanto o Gótico eram correntes literárias que faziam o contraponto aos ideais iluministas no século XVIII. Ambas correntes literárias compartilhavam uma fascinação pelo sublime, pelo infinito, pela identidade individual, pela rebelião e pelo passado. Amanda Fratucci (2018) apresenta a similaridade entre romances góticos e obras do chamado Romantismo de Evasão, ambos caracterizado por um “eu” incapaz de resolver os problemas da realidade e que busca a evasão no retorno para o passado, na manifestações do inconsciente, no sentimentalismo exacerbado e no fantástico. Em seguida, a autora apresenta definições que distinguem os movimentos do Simbolismo e do Romantismo: assim como o naturalista, o escritor simbolista acredita na influência do meio na humanidade, porém, não se detém à realidade (como os naturalistas o fazem), pois a julgam imune a mudanças, refugiam-se, desse modo, no mundo subjetivo e em eventos ligados à morte (fuga extrema da realidade). A literatura de refúgio do mundo real é uma característica também dos “poetas malditos” e da figura do “dândi”, almejantes de uma realidade ideal e presentes na origem da literatura gótica. Além disso, a literatura fantástica coabita, muitas vezes, com a literatura gótica dentro de uma mesma narrativa, principalmente quando esta se utiliza de elementos do sobrenatural maligno. A partir do século XIX, como veremos a seguir, a literatura gótica foi categorizada, no

Brasil, como uma literatura por vezes romântica e/ou simbolista, devido, talvez, ao seu caráter subjetivo e suas características em comum com as demais correntes literárias em voga.

No século XIX a tecnologia, as ciências e a sociedade passavam por grandes mudanças e, concomitantemente, a figura do vampiro na literatura ganhava força. Não necessariamente uma personagem masculina, vampiras como protagonistas tornaram-se também bastante populares: *Christabel* (1816), de Coleridge, e *Carmilla* (1872), de Le Fanu, são alguns exemplos. Segundo Groom (2012), essas personagens refletiam as ansiedades das mulheres a respeito do casamento burguês, da estabilidade social e da criação dos filhos, dando ênfase para os seus reais desejos relacionados à liberdade. Além disso, elas refletem o medo masculino da possibilidade de que, com o avanço da sociedade, da tecnologia e o surgimento da “mulher moderna” (cada vez mais inserida na esfera pública e cada vez mais independente das figuras patriarcas), a mulher passasse a não precisar mais do homem, medo exemplificado pela reprodução não heterossexual das vampiras. No geral, no século XIX, as obras sobre vampiros refletiam o medo do moderno, originado por uma sociedade cada vez mais baseada no consumismo e na ascensão do capitalismo. *Drácula* (1897), de Bram Stoker, tem no centro de sua trama as novas tecnologias: máquinas datilográficas, fonógrafos, itinerários de trens, telegramas, novas drogas medicinais, pioneirismo na área da medicina, como a transfusão de sangue e operações e estudos do cérebro. Essas novidades eram postas em paralelo com outros fenômenos ainda não compreendidos como sonambulismo e premonições: na obra, não há diferença entre tecnologia e sobrenatural.

Como parte de rebeliões, disputas políticas e religiosas também constituíam as tramas góticas, bem como questões raciais. Nicole Luz (2018) apresenta uma análise da obra *Os 120 dias de Sodoma* (escrito em 1785 e publicado apenas em 1904), de Sade, destacando a sexualidade violenta e os vilões góticos da obra. Sade é autor de obras características do período e seria filiado ao *roman noir*, derivação do estilo Gótico na França na época da Revolução Francesa (1789- 1799). As violências das ruas foram representadas de forma extrema nas obras sadianas através de descrições de ações libertinas, violentas e pornográficas, algumas das marcas da literatura gótica. Segundo Luz (2018), a pornografia no século XVIII estava ligada à crítica religiosa, política e social. Na obra de Sade analisada, esse conjunto de características é retratado através de personagens e ambientes aristocráticos dominados pelos ideais

libertinos, com foco na crueldade. Sobre os elementos góticos na obra, a autora destaca a preferência por cenários lúgubres, locais isolados e assustadores, palácios e castelos onde se passam os sofrimentos das vítimas. Apesar do lado cruel e violento da perversão libertina, há também nela, segundo a autora, um forte caráter libertário e criativo que, com fins artísticos, pode ser realizado no plano do literário e do discurso, como é o caso das produções de Sade. Na obra, essa realização é apresentada por um narrador dúbio, que ora condena, ora compactua com os atos tirânicos dos vilões aristocratas. Por representar o abuso de poderes políticos e financeiros da aristocracia, Sade constrói uma crítica social no seu período, já que suas narrativas eram baseadas nas práticas de orgias e nas criminalidades da nobreza francesa que, protegida por sua posição social, saía impune de seus crimes. A autora argumenta, desse modo, que ambos vilões, os do Gótico e os de Sade, fazem uso de seus poderes econômicos e sociais para subjugar suas vítimas, em castelos sombrios e isolados, sem saírem, porém, do plano literário e discursivo.

Não só a literatura francesa do século XIX sofreu grande influência dos romances góticos ingleses, a americana também. O Gótico norte-americano, porém, é lembrado pelos preconceitos raciais de alguns dos seus autores mais consagrados, como Edgar Allan Poe e W. P. Lovecraft. Ambos aderiram a ideias dos estudos da biologia da época sobre uma suposta supremacia racial dos brancos sobre os negros, e essa visão racista é encontrada em suas obras. De outro lado, o Gótico também foi utilizado para expressar os horrores vividos pelos escravizados, como em *Beloved* (1987), da escritora norte-americana Toni Morrison. Marluce de Melo e Souza (2018) disserta a respeito do conceito de “correlato objetivo”, um arranjo das partes de uma obra para a obtenção de um efeito, recurso amplamente utilizado por Poe e marcante da literatura gótica como um todo. O autor construía suas obras a partir da determinação do desfecho. Desse modo, o desenvolvimento da escrita era pensado e planejado de acordo com os efeitos pretendidos, de forma que cada palavra trabalhasse a serviço da construção dramática. No caso do conto de Poe analisado por Melo e Souza, *The Pit and the Pendulum* (1842), os elementos poéticos (escolha de palavras, ritmo, sons, aliterações, entre outros) têm como objetivo a projeção no meio externo (do(a) leitor(a)) dos intensos conflitos e sensações interiores constituintes da narrativa: as palavras dão vivacidade para o terror psicológico e para as torturas físicas sofridas pela personagem. Imagens sensoriais também são utilizadas para

intensificar a experiência de horror e de antecipação, sensações típicas da escrita de Poe e da literatura gótica. Assim, o sentimento de inevitabilidade é constante.

A partir do século XX, com o surgimento do cinema, Groom (2012) destaca o papel das obras literárias clássicas do Gótico como fontes de inspiração para filmes, como as várias adaptações de *Drácula* e *Frankenstein*, por exemplo. Apesar de nunca ter existido um “cinema gótico” propriamente dito, inspirações do gênero são constantemente encontradas através dos cenários, pelas obras em que se baseiam, pelas personagens, entre outros elementos. O autor também chama a atenção para os diferentes subgêneros que o Gótico desenvolveu no cinema, como o recente *Techno-Gothic* e o *CyberPunk*, nos quais a tecnologia se funde ao maligno, constatados em obras como *Alien* (1979), *Blade Runner* (1982) e *Batman* (1989). O Gótico se mantém influente até hoje através de escritores(as) do gênero, como Stephen King, nas adaptações cinematográficas de obras, no cinema em geral, na moda e, também, na música, principalmente pela ascensão do rock a partir dos anos 1980, e seus elementos se fundem com a cultura moderna em todo o mundo.

2.1.2 Presença de Escritoras

Segundo Groom (2012), Ann Radcliffe é considerada uma das expoentes do Gótico feminino, em seu auge no século XVIII. A autora fez uso em suas obras de cenários sombrios, como castelos e ruínas, situados em lugares distantes, e do suspense, como maneiras de produção de efeitos de medo. Ainda, seus romances tinham um caráter moralizante, seguindo a ideia da época de que a literatura tinha o papel de educar seus leitores e, principalmente, suas leitoras: os eventos sublimes eram esclarecidos ao final da trama e a ordem era restaurada. Usando esses recursos, criou uma nova escola de escritores e escritoras. Suas obras foram de grande sucesso do século XVIII com narrativas de intenso engajamento emocional, de elementos do terror e mistérios que apelavam para a curiosidade do(a) leitor(a) e brincavam com sua mente. A autora foi chamada na época de “Shakespeare do romance” e recebia uma enorme quantia em dinheiro (três vezes mais que o seu marido), tornando-se uma figura central no processo de profissionalização feminina e da publicação de romances góticos. (ibid.) Suas obras obtiveram grande sucesso tanto de vendas quanto na crítica e serviram de modelo para diversas outras dentro do gênero: o famoso e polêmico romance gótico de Matthew Lewis, *The Monk* (1796), foi

deliberadamente uma reescrita do romance *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Radcliffe. *The Monk* inclui em sua narrativa medos e horrores como estupro, assassinato, tortura, demônios, loucura, seres enterrados vivos e bruxaria. O livro gerou debates sobre a moralidade da literatura e sua situação de anarquia no período. De todo modo, os tempos eram caóticos, a Revolução Francesa transformava a sociedade e a cultura britânica em um quadro vivo de anarquia e de bestialidades. O modelo de escrita criado por Radcliffe era composto de elementos já presentes no Gótico tradicional, como o sublime e o sombrio, porém, recebia novos elementos: a heroína e o vilão, bem como algumas temáticas marcantes, como a perseguição masculina às personagens femininas. Suas protagonistas, em geral, mulheres, passavam por terrores como confinamento, loucura, e perseguições de vilões. Normalmente retratadas como jovens inocentes que viviam, até então, uma vida reclusa e idílica, as heroínas acabam se tornando o alvo da ambição e desejos das personagens vilanescas. Em *A Sicilian Romance* (1790), a protagonista segue esse modelo, vivendo de maneira reclusa em um castelo com seu pai, incapaz de sentimentos paternos, e seus irmãos, até que os homens da sua família decidem pelo seu casamento contra sua vontade. O pai, o pretendente e os irmãos da protagonista assumem o papel de vilões e são retratados como cruéis, tirânicos e de personalidade maligna, enquanto que as mulheres ou estão mortas, devido ao convívio com esses seres maldosos, ou têm seu paradeiro desconhecido (no fim da trama, a protagonista encontra sua mãe, desaparecida por anos, presa em um calabouço de um castelo). Nesse e nos seus demais romances, Radcliffe aposta nas figuras patriarcais para o papel vilanesco, apontando a ambição e o amor pelo poder como fomentadores de suas crueldades. Frequentemente figuras patriarcais, como parentes (pais, tios, irmãos), guardiões ou cônjuges das protagonistas, os vilões passam facilmente de protetores a fontes de perigo para a segurança e/ou virtude da heroína. *A Sicilian Romance* apresenta um desfecho feliz para a protagonista, salva pelo herói e livre de seus tormentos pela morte dos seus opressores, confirmando o caráter moralizante das obras radcliffeanas. Por fim, a racionalidade de Radcliffe cede para o inexplicável e o sobrenatural em seu último romance, *The Italian* (1797).

A ciência teve forte impacto na cultura da época e também na literatura gótica produzida pelas mulheres. Com seus grandes avanços e novas teorias como os estudos da circulação sanguínea, a craneologia, os estudos de efeitos de drogas, a descoberta da eletricidade e a teoria da evolução de Darwin, a ciência também gerava

ansiedades, retratadas em *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Ana Gonçalves e Aparecido Rossi (2018) explicam, a partir da vida e da obra de Shelley, a “monstruosidade feminina”. Eles contextualizam a publicação de *Frankenstein*, no século XIX, como uma época em que o romance como gênero literário ainda tinha uma recepção negativa. O romance gótico ganhava força, porém, remetendo à escuridão, ao medo e à irracionalidade, enquanto que a poesia mantinha um caráter científico e racional. Concomitantemente, as mulheres conquistavam espaço tanto como escritoras, tornando-se maioria na publicação de romances, especialmente góticos, apesar de não serem reconhecidas como artistas, quanto como leitoras, dominando o mercado literário. Tanto o Gótico quanto as mulheres viviam às margens da sociedade, visto que a intelectualidade e a história até então eram produzidas por e para homens. Porém, no século XIX, as mulheres e a literatura gótica conquistaram espaço e iniciaram um movimento de conquista em conjunto (BOTTING, 1996).

Filha de Mary Wollstonecraft, considerada por muitos(as) a primeira feminista, e de William Godwin, Shelley fugiu aos 16 anos com o escritor romântico Percy Shelley, casado com outra, e os escritos de seus pais acabaram por ocupar o lugar deles na vida da autora, visto que sua mãe falecera durante seu parto e o seu pai rejeitou a filha após a fuga (GONÇALVES; ROSSI, 2018). Esse isolamento, tanto da família quanto da sociedade, pela própria condição de mulher na época, assim como a falta de predecessoras, o sentimento de inferioridade e de rejeição em relação ao público masculino e o sentimento de inadequação aos moldes impostos pela sociedade são alguns dos conflitos que marcaram a escrita feminina no período vivido por Shelley, contribuindo para o que é chamado por Gilbert e Gubar (2012, *apud* GONÇALVES; ROSSI, 2018) de “ansiedade da autoria”. Segundo as autoras, o sentimento de monstruosidade acaba sendo recorrente na mulher artista, visto que a rejeição do papel submisso destinado à mulher as colocava no extremo oposto do “anjo do lar” que se esperava que elas fossem: elas geravam asco, eram excluídas e depreciadas, tal como monstros. Por esses sentimentos, dispostos na obra-prima de Shelley, *Frankenstein* é considerada pela crítica feminista como uma analogia à condição feminina: as mulheres, desde a Gênese, criadas pelos homens e para os homens, são transformadas em monstros quando renegam o seu papel.

Gilbert e Gubar (2012) chamam a atenção para a relação entre o homem e a natureza, que, segundo Camille Paglia (1990, *apud* Gilbert; Gubar, 2012), define a sociedade e explica a sua história, visto que se trata de uma relação de oposição em

que o homem se constitui através da ciência, da lógica, em contraposição ao natural, ao feminino e à vida e a morte, elementos que a ciência não consegue dominar por completo. Sendo assim, a criação de vida através da ciência pelo médico tanto na obra literária quanto na série televisiva *Penny Dreadful*, analisadas por Ana Gonçalves e Aparecido Rossi (2018), se enquadra como um ato antinatural, gerando, assim, vidas monstruosas. Lily, personagem da série, é inicialmente Brona Croft, uma imigrante irlandesa em Londres no século XIX e que vive da prostituição. Ela é transformada em Lily pelo médico Victor Frankenstein que visa torná-la companheira para sua antiga criação, a “Criatura”. Essa transformação de Brona em Lily ocorre através da morte de Brona e do apagamento de suas memórias. Logo após, Lily é reanimada pelo médico. Símbolo da mulher na sociedade, Lily é criada por e para os homens no enredo, destinada a servi-los e a comportar-se como um “anjo doméstico”, ou seja, um ser de submissão plena aos papéis doméstico, conjugal e materno, além de ser completamente silenciada através do apagamento de sua memória e de sua identidade. Ao romper com essa expectativa masculina de “pureza contemplativa”, tanto Mary Shelley quanto a personagem Lily sofrem com uma interiorização da ideia de si como monstros, indignas, vilãs e símbolo de degradação. O autor e a autora do artigo entendem que esses sentimentos são representados na arte produzida pelas mulheres através de temáticas como enclausuramento e encarnação de monstruosidades. Porém, tanto Lily quanto o monstro de Shelley se rebelam contra a sua condição e buscam vingança, a primeira, figurando uma retaliação por meio do empoderamento feminino e de respostas explícitas às violências de gênero (a personagem cria uma sociedade de mulheres que se vingam dos seus abusadores) e, o segundo, como figura denunciativa da falta de poder feminino, como uma criatura “criada pelo homem”, porém, sem espaço na sociedade no que diz respeito a sua existência. Com desfecho pessimista, a história de Lily, assim como a do monstro de Shelley, marcam a força imbatível do patriarcado na sociedade que apaga as vidas femininas, vistas como monstruosidades, através da dominação.

Segundo Groom (2012), o caráter fortemente psicológico do gênero é posto em evidência também no conto de Charlotte Perkins, *O Papel de Parede Amarelo* (1892), em que o aprisionamento, a infantilização, a medicamentação e a loucura são abordados a partir do olhar da protagonista. As irmãs Charlotte e Emily Brönte são outros exemplos dados pelo autor de escritoras consagradas da literatura gótica. Elas incluíram temas da atualidade política e cultural britânica em suas obras, inclusive a luta

das mulheres por direitos. Em suas obras, as autoras fazem uso de elementos do Gótico, como o sublime, a loucura e o confinamento, enquanto denunciam a situação precária e injusta da mulher vitoriana.

2.1.3 Características

Apesar de bastante variada, Botting (1996) apresenta algumas características do gênero Gótico que, se não constantes, são suficientemente marcantes no gênero. As obras do Gótico (como a obra consagrada como inaugural do gênero na literatura, de H. Walpole) e do Gótico feminino (vertente abordada mais adiante) tratam do tema da perseguição, seja ela social, religiosa, política ou psicológica. Essa temática é propícia à produção do efeito de paranoia, de loucura e de medo, tradicionais do Gótico, estilo que preza pelos efeitos de horror e de terror baseados em argumentações sobrenaturais, tendo como arquétipo a Idade Média. Erik Bernardes (2018) cita Silva (2012) para explicar a diferença entre o “horror” e o “terror”: o primeiro seria referente aos efeitos obtidos ao se utilizar meios narrativos em que as personagens sofrem dores e sofrimentos físicos, enquanto que o segundo seria típico das torturas psicológicas, interagindo com o subjetivismo do interlocutor.

A principal função da literatura gótica, segundo Groom (1998), é a de inspirar terror e poder, sentimentos alcançados a partir do uso de elementos do sublime, como forma de quebra da racionalidade e de melhor alcance do obscuro. Ele apresenta, ainda, sete meios de se alcançar o obscuro em um romance gótico: meteorologicamente, topograficamente, através da arquitetura, de objetos, de elementos textuais, espirituais e psicológicos. Esses sete modos podem ser enquadrados em algumas características mais gerais, abordadas a seguir.

2.1.3.1 O Sublime

Presente desde os primeiros aparecimentos do gênero, o interesse pelo sublime é representado pela superação da barreira da lógica. Pode ser visto no interesse pelo tema da vida após a morte e pelo sobrenatural. Numa sociedade em que a norma era o racionalismo, o Gótico deu espaço para que as acepções humanas do campo do sentimento e da imaginação pudessem ganhar representações. Os cenários de arquitetura medieval, como catedrais, castelos e ruínas, serviam de

modelos de evocação do sublime através da ideia de grandiosidade e de perpetuação da obra humana. Essa arquitetura tinha uma forma massiva, era dominada pela construção a partir de rochas e era ornamentada por formas entalhadas de animais ou de criaturas míticas, bem como de vegetações. Os tetos eram arredondados, uma estratégia para manter uma maior sustentação, e o formato de arco das janelas e portas serviam ao mesmo propósito, além de possibilitarem uma maior luminosidade para os interiores. Através dessas inovações arquitetônicas, foi possível o aumento do tamanho das construções no período. Ao mesmo tempo desses avanços arquitetônicos, porém, a morte era uma presença constante: entre 1348 e 1350, 60% da população europeia foi dizimada pela Peste Negra, e a cultura da morte foi, então, centrada nas igrejas. Essa ênfase na mortalidade resultou mais tarde em um culto pelo macabro e pela profanidade do corpo. Cemitérios e catacumbas se consolidaram como parte da arquitetura e, assim, essa arte mórbida e funerária se tornaria uma fonte de associação entre o Gótico, o medo e o sobrenatural (GROOM, 2012).

Os seres sobrenaturais, como fantasmas, retomam a ideia de um passado que volta para atormentar o presente, representando as ansiedades de uma população envolta em mudanças e em inseguranças sociais, econômicas e políticas. A presença do passado como fonte de ansiedades é um dos elementos com forte presença no gênero no século XVIII, não apenas representado pelo cenário e elementos medievais, mas, também, na forma de segredos familiares que ressurgem depois de anos. Essa construção narrativa foi, segundo Botting (1996), bastante frequente na literatura gótica com fins moralizantes. No fim, os segredos não passavam de mal entendidos e os medos eram desfeitos em prol do racionalismo e da normalidade. A figura do vampiro também serve como representante de um passado ameaçador por ser uma criatura que, assim como a arquitetura e os fantasmas, se perpetua no tempo. Porém, o principal papel dos vampiros na literatura se encontra em outras características do Gótico, abordadas adiante: a quebra de limites da moral e a representação da dualidade.

Outros elementos góticos podem ser observados a partir de suas relações com a morte, o fúnebre e a ideia de finitude da vida, como caveiras, animais que transmitem doenças infecciosas (ratos, insetos e morcegos), sangue, a morte em si, assim como assassinatos, cenários como cemitérios, cruzes, e aparições de fantasmas. O passado é um elemento constante da literatura gótica do século XVIII e, com ele, lugares distantes e exóticos relembram um tempo de liberdade, mas,

também, o desconhecido. Ultrapassando o limite da razão, o Gótico evoca o sublime e apresenta, em um mundo voltado para o racionalismo, medos e acepções populares ainda não explicados pela ciência da época.

Segundo Amanda Fratucci (2018), o castelo ganha espaço como elemento vital em textos góticos como cenário para os enredos. A autora cita Sandra Gardini Vasconcelos (2002) para descrever a chamada “maquinaria gótica”, um conjunto de elementos característicos dessa literatura: espaços insólitos (castelos, prisões, abadias e cemitérios), normalmente situados em lugares distantes, exóticos ou desconhecidos; o retorno à Idade Média; a imagem estática paralisante como o medo e o horror; o terror, um efeito causado pelo suspense, pelo medo e que gera uma reação; e a psicologia do medo, descrição de experiências emocionais que distorcem a percepção da realidade, fazem a personagem questionar o que é real e buscar um refúgio.

2.1.3.2 Ciência, espírito e estudos da mente

No século XIX, a tecnologia e a ciência avançavam. Surgiam os estudos da mente, com Freud e, com eles, teorias como a da hipnose. O galvanismo estava em voga e, junto com questões da vida e da morte, bem como da existência humana e de seus vícios, um clássico gótico foi construído: *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, romance fonte de inspiração para muitas adaptações até hoje. Os vilões ganham novos rostos e novos cenários: os cientistas assumem o papel de vilões, e seus pecados e suas transgressões à ordem natural da vida assumem os papéis de monstros. Entretanto, em um ambiente dominado pelo científico, questões sobre o espírito humano e a vida após a morte eram negligenciadas no cotidiano e encontraram na literatura gótica uma forma de expressão. A loucura é outro tema de influência gótica. Questões psíquicas e espirituais acabaram por se unir às novas teorias científicas, apesar da aparente incompatibilidade das áreas do científico e do esotérico. A contraditoriedade, principalmente na forma da dualidade, é uma das marcas constantes do gênero.

2.1.3.3 Dualidade

O elemento de antítese e contradição do Gótico é marcado pela ambivalência: paixão e razão; excesso e comedimento; real e fantástico; passado e presente; civilizado e bárbaro; sobrenatural e natural. Essas características qualificam o Gótico como um efeito literário, que, segundo Fratucci (2018), fazem o(a) leitor(a) questionar sua percepção da realidade. Bom versus mau, civilização versus barbárie, razão versus desejos, natural versus sobrenatural, eu versus o outro, sonho versus realidade são elementos constituintes da dualidade gótica. Seja através do passado revisitando o presente, o fantástico atormentando o cotidiano, ou um familiar vilanesco lutando contra o herói recém conhecido, o duplo pode ser identificado em toda a história da literatura gótica, desestabilizando a razão e (con)fundindo identidades (BOTTING, 1996; FRATUCCI, 2018).

Vinícius de Souza (2018) disserta a respeito do “duplo” ou *Doppelgänger*, típico das narrativas góticas. Segundo o autor, a relação de duplo entre as personagens funciona de acordo com a teoria de Otto Rank, na obra *O duplo: um estudo psicanalítico* (1925), em que o autor afirma que o *Doppelgänger* mantém uma relação estreita com a imortalidade. Perde-se, desse modo, a noção de original e de cópia, ou mesmo de individualidade entre as duas personagens, de forma similar à visão de Júlia Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos* (1988), em que a autora defende a ideia de que todos somos estrangeiros ou “o outro”.

Botting (1996) faz uma análise da figura dos vampiros em que demonstra o caráter duplo da criatura: ela está morta, mas age como viva, ela se alimenta de sangue humano, enquanto espalha a morte, teme elementos do sagrado, pois vive através do profano. Durante o século XX, porém, a sociedade inglesa se encontrava consolidada na vida urbana, o medieval estava muito distante para ser fonte de ansiedades e, dessa forma, o cenário das histórias passou a ser o próprio cotidiano nas cidades. Crimes eram investigados em narrativas pela recentemente criada figura do detetive, e casos aparentemente sobrenaturais eram desvendados em soluções em que o culpado estava mais perto da realidade do que se esperava. O mau podia estar no vizinho, no porão da casa, ou no sótão.

O profano, segundo Botting (1996), é uma das constantes do gênero. Ele estaria presente nas narrativas como um contraponto à ordem e aos padrões rígidos da sociedade, funcionando, dessa forma, como parte de um duplo. Daria, ainda, voz

aos sentimentos de liberdade e aos desejos mais íntimos que, em um cenário real, não poderiam se concretizar, desejos que vão desde um casamento por amor impossibilitado até relações sexuais tabus, como o incesto ou a necrofilia. Na literatura, principalmente através do Gótico, todos os medos e os desejos podiam ser expressos artisticamente.

Vinícius de Souza (2018) discorre a respeito do conceito de “*Unheimliche*”. Segundo Freud, em *O Estranho* (1919), o *Unheimliche* se configura na categoria do assustador que remete ao que é conhecido, familiar e/ou antigo. Se pensarmos nas formas de perigos que compõem as obras góticas ao longo dos séculos, podemos notar a presença da categoria de *Unheimliche* como uma característica marcante e até constante, visto que os elementos malignos remetem a um passado, seja tanto na forma dos cenários medievais, de vilões aristocráticos (ou, no caso da literatura brasileira gótica, na forma de antigos donos de terras), de segredos antigos que voltam para atormentar o presente, quanto a formas de opressão seculares, como a opressão feminina pela sociedade patriarcal ou opressões raciais.

2.1.4 O Gótico na Literatura Brasileira

Daniel Silva (2018) apresenta a ficção decadente francesa e brasileira, e explica de que forma elas serviram para retratar as ansiedades do período da *Belle Époque*⁷, principalmente em relação às doenças, através do grotesco decadente, constituinte das obras literárias góticas. No Brasil, o autor aponta os contos de Medeiros de Albuquerque e de Gonzaga Duarte como representantes do grotesco decadente na literatura do país. O período tratado apresentou uma diversidade na literatura, com a presença do Naturalismo, do Parnasianismo e do Simbolismo em narrativas eróticas ou “livros para homens”, em crônicas popularizadas pela ampliação da indústria jornalística, assim como no caso das charges e dos textos satíricos com caráter de crítica política e social, em romances de sensações, em uma literatura de crime, em uma literatura gótica e, por fim, em uma ficção decadente. Essa última fazia

⁷ A *Belle Époque* se passou no fim do século XIX e início do XX, e foi marcada pelos avanços científico-tecnológicos, refletidos principalmente na estética das cidades, que ganhavam iluminações, transportes públicos, redes de saneamento, bem como uma política de combate a doenças. Porém, essas rápidas e intensas mudanças instauraram na sociedade uma sensação de instabilidade e fragilidade.

parte de uma outra face da literatura do período, conhecida como *Belle Époque noir*. Nela, imperava o ponto de vista pessimista e desencantado com o mundo, apesar do progresso e do avanço da civilização, da tecnologia e da ciência (ou por causa desses avanços). A literatura *noir* denunciava as falhas da sociedade e da modernidade, inculcando no estilo um caráter crítico-social.

Essa literatura tinha como temática o pior do ser humano, suas personagens eram criminosas, sexualmente transgressivas, obsessivas, perversas e agiam em desacordo com as normas sociais, tudo isso retratado em meio a cenários degradados, avessos à imagem de progresso e de higiene difundido pela mídia jornalística nas cidades, em processos de formação na época. Além disso, essas obras eram carregadas de descrenças nos dogmas religiosos, na capacidade da ciência e na própria bondade, expressando um profundo mal-estar com a modernidade, sentimento refletido numa poética do horror, no grotesco, no mórbido, enfim, no desviante. Ela propagava um discurso que refletia a atração pelo misticismo, pelo ocultismo e pelo exotismo. Nela, as doenças físicas e psicológicas assumiam forte presença.

Apesar de apresentar essas características marcantes, a literatura decadente não se instaurou como um movimento, nem como escola literária, mantendo uma diversidade na nomenclatura (como “decadentismo”, “decadismo” ou até “simbolismo”), o que, segundo Silva (2018), contribuiu para seu apagamento na historiografia literária, definindo-se, antes de tudo, como um estado mental, uma visão de mundo. Um dos elementos mais marcantes dessa literatura foi a sua poética, ou “*langue de décadence*”, resumida por uma linguagem excessiva, artificial, por construções linguísticas como neologismos, intencionando dificultar a leitura e causar estranhamento no(a) leitor(a). Outros recursos literários inovadores marcaram a literatura decadente: a “*esthétique de l'impropriété*” e a “*écriture artiste*”, formas de escritas que visavam destacar os efeitos estéticos em detrimento dos acontecimentos das cenas, com forte apelo sensorial e focadas nos aspectos pictóricos. Através do contexto social de grande influência da área médica e científica, a literatura decadente incorporou a linguagem dessas áreas em seus discursos, porém, manteve o seu caráter de contra-discurso, colocando em xeque as noções de civilidade, modernidade e normalidade, revelando, assim, as fissuras do projeto de construção nacional.

Erik Bernardes (2018) analisa os aspectos góticos no conto *O Ladrão* (2012), de Graciliano Ramos, tendo como fonte de comparação a obra *O Castelo de Otranto*

(1764), de Sir Horace Walpole. Bernardes destaca o suspense, o medo, o horror, o sombrio, o melancólico e o infame (através das cenas de referências bíblicas do martírio de Cristo) como principais elementos góticos na obra. Ainda, a dualidade domina a narrativa através do contraste entre luz e sombra, do sagrado e profano, do grotesco e sublime e do concreto e abstrato. Assim como na literatura decadente, o foco recai na maldade humana: a população local agressora do suspeito é descrita pelo narrador como “pessoas de bem” da sociedade, mas que, conforme a narrativa avança, admitem o prazer que sentem ao infligir sofrimentos à vítima.

Marina Sena (2018) analisa a espacialidade gótica na obra *As Minas de Prata* (1865-6), de José de Alencar, em específico os ambientes domésticos e familiares que, na obra, se constituem como um *locus horribilis*. A autora apresenta algumas ideias sobre a influência da literatura gótica europeia no nosso país nos séculos XIX e XX, apoiada nas pesquisas de Maurício Menon (2007) e Leonardo Mendes (2004), que dissertam sobre as características góticas nos romances naturalistas do país, como nas obras de Aluísio de Azevedo e Adolfo Caminha, e nas pesquisas de Sandra Vasconcelos (2012) e de Daniel Sá (2012), que tratam da poética gótica nas obras ficcionais de Alencar. Em contrapartida, Sena (2018) chama a atenção para a negligência da crítica literária brasileira no que diz respeito à influência e diálogos entre a nossa literatura dos séculos XIX e XX com diferentes tradições literárias que não a do realismo. Focada em analisar as obras relacionando-as à biografia dos autores ou preocupando-se em enquadrá-las no projeto de construção da identidade nacional, a historiografia literária brasileira, apesar de reconhecer traços não realistas de influência gótica em obras de autores consagrados da nossa literatura, não reconhecia esses traços como góticos, mas sim, julgava essas obras como uma literatura inverossímil, fantasiosa, extraordinária, imaginativa ou sombria, e questionava seus valores artísticos.

Entretanto, na obra *Como e porque sou romancista* (1873), o próprio José de Alencar deixa explícita sua inspiração gótica, afirmando se basear, para produção de suas obras, em um molde formado por mistérios e pavores, em ruínas de castelos e em capelas góticas mal iluminadas, elementos empregados largamente no seu romance *As Minas de Prata* (1865-6). Na obra, são utilizados alguns recursos típicos do Gótico que servem a diferentes propósitos. A narrativa labiríntica é um dos recursos destacados em que se fazem presentes narrativas paralelas e encadeadas. Nela, encontramos também subtramas, através de personagens secundárias, que têm como

objetivo revelar segredos do passado que influenciam o presente e, também, expor ações transgressivas e suas relativas consequências. Além disso, as tramas paralelas contribuem para o efeito de confusão no(a) leitor(a), bem como de mistério e de expectativa. Outro recurso gótico utilizado por Alencar na obra apontado por Sena (2018) se refere aos espaços narrativos. O autor faz uso de locais típicos do Gótico tradicional, como casas abandonadas, castelos, igrejas, navios, tavernas, entre outros, como forma de retrato do passado tirânico e feudal dos portugueses, de quem os brasileiros teriam herdado as bases patriarcais e medievais na construção da sociedade.

O sublime é empregado na obra através da natureza, descrita como grandiosa, arrebatadora e como elemento marcante e particular do país. Além disso, ela serviria também como cenário para os relatos dos conflitos entre colonizadores e indígenas. Apesar disso, a natureza não faz parte do centro narrativo, que é destinado aos espaços urbanos, mas esses, por sua vez, encontram-se imersos na natureza selvagem. O *locus-horribilis* é centrado na figura da casa, que na trama é descrita como assombrada e como um lugar repleto de segredos antigos. Na narrativa, a casa é o cenário de segredos ressurgidos, de barreiras que são ultrapassadas e de planejamentos de atos drásticos e mórbidos. O *locus* é construído a partir de descrições sensoriais que ajudam na produção do medo como estética de recepção. Porém, como nenhum ato de violência extrema se concretiza na trama, o medo fica restrito ao aspecto psicológico e não ao físico, apesar da heroína ser mantida presa dentro da casa. Essa e outras ações tirânicas são executadas pelas figuras patriarcais na obra, reforçando a adesão do autor a modelos de narrativas góticas. O herói e a heroína seguem, do mesmo modo, os padrões do estilo Gótico e correspondem a seus papéis na trama, o primeiro, como o salvador, e a segunda, como a vítima.

2.2 A VERTENTE DO GÓTICO FEMININO

2.2.1 Características do Gótico Feminino

O artigo de Ana Paula Araújo dos Santos (2018) trata do tema da perseguição nos romances do Gótico feminino, usando como exemplo da vertente a obra *A Sicilian Romance* (1790), de Ann Radcliffe. A autora explica que o termo “gótico feminino” surgiu pela primeira vez no trabalho de Ellen Moers (1976), em que a autora diferencia

o gótico masculino, aquele já estudado e canonizado como o “gótico tradicional”, do gótico feminino, destacando suas diferentes características. Santos (2018) chama a atenção para o fato dos nomes das vertentes não estarem ligados ao gênero do(a) escritor(a), e sim, aos elementos góticos utilizados nas obras. Ainda, a vertente do Gótico feminino é caracterizada por adotar uma perspectiva aliada aos interesses das mulheres, seja por explorar as insatisfações, ansiedades e conflitos vividos pelas mulheres numa sociedade regidas por valores patriarcais e/ou por fazer uso da visão de personagens femininas como protagonistas nas histórias.

O Gótico feminino se diferencia do Gótico tradicional/ masculino por adotar o ponto de vista da mulher, o que confere às obras um caráter denunciativo das violências e opressões das mulheres na sociedade. Para reforçar o efeito de medo, elementos naturais como tempestades e a escuridão da noite são amplamente utilizados. O confinamento é outro tema central da vertente: personagens femininas presas, acorrentadas, enclausuradas e até enterradas vivas em ambientes domésticos, decadentes, soturnos ou labirínticos são uma forma de denúncia para as violências e os crimes no âmbito privado e familiar. Os vilões são característicos: são homens transgressores, violentos e tirânicos. O espaço narrativo é concentrado em ambientes domésticos onde temas como segredos familiares, violências e opressão contra as mulheres são tratados. A vertente teve seu auge na Inglaterra do século XVIII, com autoras como Ann Radcliffe, Charlotte Smith, Eliza Parsons e Regina Roche.

Santos (2018) defende que as fugas das heroínas das perseguições dos vilões nos romances é a principal estratégia das autoras para o retrato, na ficção, dos perigos e das ameaças reais vividas pelas mulheres. Ela enfatiza, ainda, o caráter duplo da literatura gótica feminina, independente do contexto histórico e geográfico em que é produzida: servem tanto para entreter através do medo quanto para denunciar e alertar seus(suas) leitores(as) quanto aos perigos e violências vivenciados pelas mulheres.

Guilherme Copati (2018) ressalta, porém, que a obra *Art of Darkness* (1990), de Ann Williams, ao afirmar que a construção do Gótico se daria a partir de duas fórmulas narrativas contrastantes centradas nas experiências dos homens e das mulheres frente ao patriarcado, contribuiria para uma visão de gênero limitada e datada, apesar de ter sido publicada na mesma década que as obras inaugurais dos estudos *queer*. Esses estudos, segundo Figueiredo (2018), têm sua origem na publicação de Judith Butler, *Problemas de gênero* (1990), em que a autora destaca o

caráter performativo e construído socialmente do gênero, botando em xeque concepções como “feminino” e “masculino”.

Na publicação de Williams (1990), a autora faz uso dos estudos de Julia Kristeva (1984) para quem o semiótico seria a fonte provedora da literatura de autoria feminina. Assim, desviando da recém surgida teoria queer, a literatura gótica para Williams seria reduzida a dois grupos, o do masculino e o do feminino. O primeiro se caracterizaria pelas estruturas simbólicas racionais, poderosas e opressoras, e seriam centradas na figura do pai, além de representar condutas sexuais anormais. O segundo seria dominado pelo inconsciente, pelas metáforas de desejos reprimidos, pela presença da natureza, da maternidade e de protagonistas empoderadas que contestam os mecanismos opressores do patriarcado. Copati (2018) salienta que essa divisão é adequada aos romances góticos produzidos na época que a autora pretende analisar, a Era Vitoriana (1837- 1901), extremamente conservadora quanto aos papéis de gênero. Cunhado por Ellen Moers (1985), o “Gótico feminino” está ligado ao retrato das opressões vividas pelas mulheres pelo patriarcado, às experiências aterrorizantes da maternidade, às resistências a essas condições e também se restringem ao período da Era Vitoriana. Além dos trabalhos de Moers e de Williams, *Perils of the Night* (1990), de Eugenia Delamotte, *Gothic and Gender* (2004), de Donna Heiland, e *The Female Gothic: new directions*. (2009), organizado por Wallace e Smith, têm como foco obras produzidas no período vitoriano. Essa perspectiva ainda retrataria uma visão reducionista da natureza humana, muito mais complexa e plural e, segundo Copati (2018), não teria acompanhado o pensamento *queer* sobre as feminilidades. Desse modo, ele apresenta a personagem Simon Jordan, do romance *Alias Grace* (1996), de Margaret Atwood, a quem é atribuído características típicas das heroínas dos romances góticos, como a sugestibilidade, a submissão ao onírico, a sedução pela fantasia, a fertilidade da imaginação e a falta de compreensão das estruturas opressoras do patriarcado, como um exemplo da aplicabilidade da teoria *queer* sobre os femininos na literatura gótica. A personagem, homem, médico, de grandes posses, acaba deixando-se levar por sua imaginação e sentimentos ao lidar com *Alias Grace*, uma serviçal acusada de assassinato, mas que, na visão pouco científica do terapeuta, ganha traços também característicos das heroínas góticas que, segundo Moers (1985) (*apud* COPATI, 2018), agem como corajosas, mas também como vítimas indefesas, visão que contradiz a racionalidade masculina. Como fonte de comparação, a personagem Catherine Morland, de

Northanger Abbey, é apresentada no artigo de Copati (2018) como representação da heroína clássica do Gótico feminino, que é conduzida, durante toda a obra, à modéstia, a seriedade e ao bom senso pelo seu irmão (valores que o anjo do lar deveria prezar), mas que seriam contrários à sua natureza imaginativa.

2.2.2 Gótico Feminino no Brasil

Santos (2018) destaca a forte circulação de obras góticas europeias no Brasil do século XIX, obras que, além de ajudarem a construir o imaginário social da época, deixaram marcas do estilo na literatura brasileira, marcas encontradas nas obras de Teixeira e Sousa, Joaquim Manuel Macedo, José de Alencar e Aluísio de Azevedo, exemplos apontados pela autora. Porém, não só entre os escritores as obras góticas europeias deixaram sua marca, na produção literária feminina essas obras ajudaram a abrir caminho para a construção de uma vertente própria, a do Gótico feminino brasileiro. Autoras como Maria Firmina dos Reis, Ana Luísa de Azevedo Castro, Francisca Senhorinha da Motta Diniz, Emília Freitas e Júlia Lopes de Almeida também aderiram ao estilo nas suas produções literárias (SANTOS, 2018).

Santos (2018) analisa a obra *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana de Castro. Segundo ela, o romance aborda todas as temáticas já exploradas pelas escritoras europeias: casamento arranjado, personagens masculinas vilanescas, perseguição desenfreada à heroína e vida em reclusão da personagem principal. O diferencial da literatura gótica feminina nacional se encontra na figura dos vilões que adquirem uma nova face: não se tratam mais de personagens aristocráticas, mas sim, de figuras patriarcais ligadas ao domínio de terras. Além disso, a autora remarca que em nossa literatura do Gótico feminino não temos o caráter moralizante e finais otimistas encontrados nos romances góticos femininos europeus, ao contrário, vigora uma visão de mundo desencantada, em que a virtude da protagonista sucumbe face às violências de seus perseguidores, e desfechos em que imperam a violência, o horror e o pessimismo.

3 OS ELEMENTOS DO GÓTICO FEMININO EM *ÚRSULA* (1859), DE MARIA FIRMINA DOS REIS

Maria Firmina dos Reis (1825 - 1917), que assinava suas obras como “uma Maranhense”, foi prosadora, compositora, poeta, romancista e professora. Fundou e foi docente de uma escola mista de educação básica, em uma época em que a educação mista era tida como amoral. É autora de *Úrsula* (1859), primeiro romance publicado no Brasil por uma mulher e também por uma pessoa afro-brasileira. Sua obra pode, ainda, ser considerada o primeiro romance abolicionista do país (ROSA, 2021). Apesar disso, suas obras foram mantidas no esquecimento por mais de um século, até sua redescoberta, em 1975.

Em terceira pessoa, através de uma linguagem lírica em que ganha destaque a natureza local, a história das personagens são narradas: Luísa B., mãe de Úrsula, a protagonista, advém de uma família de grandes posses de terras e de escravizados. Porém, após o casamento por amor de Luísa com Paulo B., homem de posses menores, a personagem torna-se alvo da ira de seu irmão, Fernando P.. Paulo B. é assassinado e, assim, Luísa e Úrsula, ainda bebê, veem seus bens tomados por Fernando. As duas passam a viver em uma casinha isolada, em que Úrsula cuida em tempo integral da sua mãe, então enferma. A obra inicia após anos de isolamento, com Úrsula já crescida. Ela se depara com a aparição de um primo distante, Tancredo, por quem se apaixona e se compromete romanticamente. Ao mesmo tempo, porém, Fernando P. retorna do passado da família ao escolher sua sobrinha como futura esposa (ou, na falta dessa opção, serva e cativa). A trama é guiada pela fuga das personagens às maldades do vilão.

Neste capítulo analisaremos a presença dos elementos da vertente Gótico feminino na obra de Reis. Para isso, dividiremos essa seção em quatro focos de análise principais, sendo eles: i. o herói; ii. o vilão; iii. a heroína; e iv. a narrativa. Através deles, destacamos os elementos da vertente na obra de forma a demonstrar a adesão da autora ao estilo, bem como o papel deste na construção narrativa.

3.1 O HERÓI

O herói gótico, conforme abordado no capítulo anterior, é definido por sua integridade moral, valores elevados e amor desinteressado. Assumido por

personagens masculinas, o herói cumpre o papel de salvador da heroína, assemelhando-se aos príncipes das histórias medievais. Na obra de Reis, Tancredo tem sua primeira aparição montado seu “alvo e indolente ginete” (REIS, 2018, p.15), vestido com um “simples traje” (ibid, p.16) que, entretanto, não deixava de transparecer seu ar de “perfeita distinção” (ibid.) e de “pessoa da alta sociedade” (ibid). A aparência nobre do herói funciona na obra como um reforço da nobreza de caráter da personagem, fator determinante na sua constituição como herói na narrativa. O movimento oposto ocorre com Túlio. Ao encontrar Tancredo, o "cavaleiro desmaiado" (ibid, p.18) pela queda de seu cavalo moribundo, Túlio socorre o desconhecido, salvando sua vida. Nesse ato heróico, Túlio tem seu caráter e sua “nobreza de um coração bem formado” (ibid. p. 18), posto em contraste a sua situação de pobre escravizado, características frisadas na fala do cavaleiro:

(...) sou para ti um desconhecido, e inda assim foste generoso, e desinteressado. Arrancando-me à morte tens desempenhado a mais nobre missão de que o homem está incumbido por Deus: a fraternidade. (ibid., p. 21).

A ele também são destinadas as características do herói gótico: é acima de tudo virtuoso, sua alma é pura, e seu amor e cuidado são desinteressados (ibid. p. 19). Tancredo e Túlio, apesar de ocuparem lugares extremamente opostos no quadro social, um como nobre, o outro, como escravizado, um branco, e outro negro, são retratados como semelhantes em sua virtude, já que no coração de Tancredo “ardiam sentimentos tão nobres e generosos como os que animavam a alma do jovem negro” (ibid., p. 20).

Porém, apesar irmãos de almas, afinal, "almas generosas são sempre irmãs" (ibid., p. 21), apenas a Tancredo é destinado o papel de herói, por dois motivos. O primeiro é o sentimento de “amorosa veneração” (ibid. p. 39) da personagem pela heroína, visível, por exemplo, em sua declaração: “— Úrsula, casto é o meu amor, e se o não fora, por premio de tanto desvelo e generosidade, não vo-lo oferecera.” (ibid., p. 40). O segundo motivo é que é esta a personagem que reflete a visão externa e nova dos acontecimentos da trama. As demais personagens são familiares à situação da protagonista pois mantêm uma ligação antiga com a personagem, principalmente por compartilharem os mesmos espaços (a casa isolada de Úrsula e/ou as vastas terras do comendador Fernando P.),. Tancredo, por sua vez, aparece na região apenas no início dos acontecimentos da trama, sua chegada sendo tema, inclusive, do primeiro

capítulo do livro. Seu desconhecimento a respeito das demais personagens e da região é explícito, tanto a respeito do Comendador Fernando P. (ibid. p. 77, 122), quanto da história de seu companheiro, Túlio (ibid., p.124), ou mesmo das terras do local (ibid., p. 122, 127). O ambiente é apresentado aos poucos para o herói.

Todas essas características constitutivas do herói gótico (virtude, bondade, amor puro, olhar externo aos eventos) o colocam na posição de duplo do vilão, seu extremo oposto.

3.2 O VILÃO

O vilão gótico se constitui a partir de características que são opostas às do herói: seu amor pela heroína é profano, seus métodos para atingir seus objetivos são cruéis e seu caráter é imoral e egoísta. Ele é movido por interesses pessoais, normalmente materiais e por sentimentos vis, como dominação, inveja, vingança e/ou possessividade. O vilão das obras góticas femininas é representado por personagens masculinas, de grandes posses, normalmente donos de terras, parentes das vítimas e que maltratam qualquer um que desafie seu poder patriarcal, principalmente os menos favorecidos socialmente, como mulheres e negros (ver seção 2.2).

Na obra de Reis, temos a presença de pelo menos três personagens que se enquadram como vilões góticos: o pai de Tancredo; Paulo B., pai de Úrsula; e o comendador Fernando P., tio de Úrsula. O pai de Tancredo é a primeira personagem vilanesca a aparecer. Ele não tem seu nome revelado e poderia ser entendido como sendo a mesma personagem vilanesca principal, o comendador Fernando P.: Úrsula e Luísa B. reconhecem Tancredo como sendo um primo da protagonista, no capítulo 8 [“agora que ela acabava de reconhecer no mancebo convalescente seu primo, de distinto nascimento” (REIS, 2018, p. 81)] e, já que Paulo B., pai de Úrsula, é descrito como vindo de uma família sem posses [“Seu pai, senhor, era um pobre lavrador sem nome, e sem fortuna.” (ibid., p. 82)], Tancredo, sendo um primo de Úrsula de distinto nascimento, só poderia ser da parte da família de Luísa, tendo essa apenas um irmão, o comendador Fernando, Tancredo só poderia ser filho do comendador. Porém, ainda no capítulo 8, Tancredo mostra seu desconhecimento sobre quem seria o tal comendador e sobre a posse desse sobre as terras vizinhas à casa de Úrsula, a fazenda de Santa Cruz (“— Então, senhor, não conheceis o comendador F. de P***...] — O comendador P***?! — exclamou o moço admirado — é ele vosso irmão?” (ibid.,

p. 77) e “— O comendador habita estes arredores? — perguntou o cavaleiro.” (ibid., p. 79) o que descarta, até o momento, essa hipótese.

Tancredo descreve sua relação com seu pai como distante, já que entre ele e sua mãe “estava colocado o mais despótico poder: meu pai era o tirano de sua mulher;” um homem de “gênio rude”, “desapiedado e orgulhoso” (ibid., p. 47). Segundo a narração do herói, seu pai foi o autor de inúmeras crueldades contra ele e sua mãe: odiava a mulher e, por Tancredo preferir a mãe, odiava o filho. Achou como forma de vingança a separação dos dois por anos, ao enviar Tancredo para longe a fim de completar seus estudos. Ao retornar para casa, Tancredo acredita terem findados seus anos de exílio materno, porém, ele se apaixona por Adelaide, uma parente órfã, sem posses, protegida de sua mãe, e a relação amorosa dos dois desperta a ira de seu pai. A mãe de Tancredo tenta advogar pelo filho, mesmo temendo o marido, e acaba vítima dos seus abusos, cena testemunhada por Tancredo:

[o] que ouvi, ainda hoje enche-me de espanto, e reconheci desde então que meu pai era mais desapiedado e cruel do que imaginava.
 (...) meu pai irritado e fora de si exclamou com voz terrível, que ecoou medonha em meus ouvidos.
 — Calai-vos, vo-lo ordeno — interrompeu aceso em ira. — Julgais que por ser essa mísera órfã vossa parenta, e porque a amais, hei de desposá-la a meu filho só por ser essa a vossa vontade? Decididamente que enlouquecesteis.
 E sorriu-se, mas com um sorriso sardônico que me gelou de angústia. (...) E terminou isto com estrepitosas gargalhadas. (ibid., p. 50, 51).

As maldades do homem infligidas à mãe de Tancredo são ressaltadas em diversos momentos pela narradora e pelo herói. A passagem a seguir denuncia, através das imagens dos retratos do pai e da mãe de Tancredo quando jovens que são comparados a suas fisionomias depois de anos de relacionamento: ficam evidentes os abusos sofridos pela mulher e a impunidade daquele que pratica as violências. No retrato, a mãe de Tancredo figurava uma mulher saudável e bela:

[a]s madeixas de seus sedosos cabelos molduravam-lhe as faces brancas de neve, e as rosas eram tão débeis que as tingiam apenas de ligeira cor. Sua fronte altiva e nobre coroava uns olhos ternos e expressivos, e os lábios acarminados, onde pairava angélico sorriso, deixava meio perceber-se dois renques de alvíssimas pérolas. (ibid., p. 59).

Depois de anos de sofrimento, ela acaba “demudada, macilenta e abatida pelos sofrimentos de tantos anos, era a duvidosa sombra da formosa donzela de outros tempos.” (ibid.). A confirmação do motivo das mudanças físicas, provocadas pela violência do vilão, ocorre através da observação de Tancredo: na aparência do seu

pai, o tirano, “[s]essenta anos de existência não lhe haviam alterado as feições secas e austeras (...)” (ibid., p. 59), registradas no retrato da personagem.

Passando-se alguns dias do acesso de fúria de seu pai contra a mãe, Tancredo tenta uma nova conversa sobre sua intenção de se casar com Adelaide, porém, a fisionomia do homem é descrita como monstruosa pelo filho:

[s]eus olhos refletiam o ódio que lhe dominava nesse momento o pensamento. Notei que suas feições estavam transtornadas, e que baça palidez lhe anuviava o rosto. Semelhava o leão ferido, que despede chama dos olhos, e eu julguei que ia prorromperem insensatos brados (ibid., p. 55).

Porém, enganando o herói, o vilão aprova a união do casal na condição de que Tancredo fosse novamente afastado de casa, dessa vez sob o pretexto de um trabalho, e que o casamento ocorresse, assim, no fim do período previsto para o cargo. Tancredo insiste que o casamento ocorra antes de sua partida, e o pai vê na ação do filho um desafio a sua posição de patriarca e irrompe em fúria:

[e]ntão ele mordeu asperamente os beiços, tornou-se rubro de cólera, e com voz que mal disfarçava a raiva de ver-se assim contrariado, disse-me: — Acabemos com isto — tornou-me ele enfurecido —, uma palavra somente. Aceitas, ou queres lutar comigo? (ibid., p. 59).

Tancredo, temendo a atitude “implacável” e fria e a “vontade férrea” (ibid.) de seu pai, aceita a condição. É somente ao retornar para casa que a personagem toma conhecimento das ações mais tirânicas de seu pai contra sua mãe e contra o próprio filho: a mãe de Tancredo encontra-se morta pelos maus tratos do marido, e Adelaide, casada com seu pai. Segundo a narrativa da personagem, não havia na carta deixada por sua mãe em seus últimos momentos palavras que acusassem seu pai, porém ele compreendia que “ele lhe cravara a sepultura” (ibid., p.66). Ao confrontar o pai, o herói o acusa de assassiná-la:

(...) atormentastes, torturastes, conduzistes lentamente à sepultura. Seu crime? Oh, meu pai... Minha mãe era uma angélica mulher, e vós, implacável no vosso ódio, envenenastes-lhe a existência, a roubastes ao meu coração (ibid., p. 69).

É a partir desse momento que Tancredo parte em seu ginete e acaba sob os cuidados de Túlio e de Úrsula.

A segunda personagem masculina que tem suas vilanias denunciadas é o pai de Úrsula e marido de Luísa B., Paulo B.. Paulo B. é retratado por Luísa como alguém

que não soube reconhecer seu amor e que, nas palavras da personagem, “cumulou-me de desgostos e de aflições domésticas, desrespeitou seus deveres conjugais, e sacrificou minha fortuna em favor de suas loucas paixões.” (ibid., p. 78). Além disso, Susana, personagem escravizada que serviu a Paulo, o descreve como um homem cruel:

(...) seu marido era um homem mau, e eu suportei em silêncio o peso do seu rigor.

E ela [Luísa] chorava, porque doía-lhe na alma a dureza de seu esposo para com os míseros escravos, mas ele via-os expirar debaixo dos açoites os mais cruéis, das torturas do anjinho, do cepo e outros instrumentos de sua malvadeza, ou então nas prisões onde os sepultavam vivos, onde carregados como ferros, como malévolos assassinos acabavam a existência, amaldiçoando a escravidão, e quantas vezes os mesmos céus.

O senhor Paulo B. morreu, e sua esposa, e sua filha procuraram em sua extrema bondade fazer-nos esquecer nossas passadas desditas! (ibid., p. 89).

De fato há a tentativa de encobrimento das barbáries de Paulo por sua esposa, visto que ela afirma que, com o nascimento da filha, Paulo não teria medido esforços para se redimir e teria se tornado um marido e pai digno, se não fosse assassinado antes disso (ibid., p. 78) pelo próprio cunhado. O que nos devolve ao principal vilão do romance.

Luísa B., além de viver os sofrimentos de uma união com Paulo B., tem a possibilidade de uma vida melhor arrancada pelo seu próprio irmão, o comendador Fernando P., que admite o crime em uma visita à viúva, abreviando os dias já parcos da personagem:

[f]rágil, e já sem forças, eu vi Fernando à cabeceira do meu leito como se fosse anjo do extermínio a falar-me de coisas que só me poderiam abreviar os instantes.

(...) tinha diante dos olhos o comendador P., o perseguidor de minha mãe, e...

— O assassino de teu pai, minha Úrsula — interrompeu Luíza B., com indefinível amargura.

— Será possível? — exclamou a moça atônita.

— Sim — tomou ela —, acaba de confessar-mo num transporte, que diz de vivo arrependimento. (ibid., p. 112).

Fernando, antes amável irmão, tem seu orgulho ferido quando a irmã se casa por amor com Paulo B., de menos posses. Tendo sua vontade contrariada, Fernando vingá-se tanto através do assassinato de Paulo, quanto da tomada das terras e propriedades da família, até então acessíveis a Luísa e a Úrsula. Depois de anos de sofrimento com um marido ausente e abusivo, e depois, com todas as perdas causadas pelo irmão, Luísa B. acaba enferma e parálitica com a filha ainda bebê:

[a] justiça adormeceu sobre o fato, e eu, pobre mulher, chorei a orfandade de minha filha, que apenas saía do berço, sem uma esperança, sem um arrimo, e alguns meses depois veio a paralisia — essa meia morte — (ibid., p. 78).

Fernando P., a partir do momento em que sua irmã contraria a autoridade que ele acredita ser indiscutível por ser homem, passa de irmão afetuoso para perseguidor frio e cruel, movido a ódio, processo descrito na seguinte passagem da obra:

Fernando combatia a dezoito anos o poder desse amor fraterno (...)
 E para vencer-se obstinadamente evitava a vista de sua irmã, a que não poderia resistir, para bem saciar a sua vingança, para bem flagelar-se, flagelando-a na sua desgraça.
 Fernando tinha vivido solitário, e desesperado com essa luta terrível do coração com o orgulho: e esses desgostos íntimos, que ele próprio forjava, o tinham embrutecido, e tanto lhe afearam a moral, que era odiado, e temido de quantos o praticavam ou conheciam de nome.
 Ele tomara-se odioso e temível aos seus escravos: nunca fora benigno e generoso para com eles; porém o ódio, e o amor, que lhe torturavam de contínuo, fizeram-no uma fera, um celerado.
 Nunca mais cansou de duplicar rigores às pobres criaturas que eram seus escravos! Apaziavam-lhe os sofrimentos destes porque ele também sofria.
 Eis aí pois a alma implacável na maldade do irmão de Luíza. (ibid., p. 108).

Fernando P., principal vilão da obra, é um familiar próximo da heroína envolvido em acontecimentos do passado, o que reforça o caráter de duplo do vilão e do herói, este sendo o elemento novo da história. Tendo atuado no passado das personagens femininas principais, o vilão ressurgiu e volta a atormentá-las com sua crueldade e amor profano a partir de seu encontro com Úrsula, sua sobrinha. Seu amor é descrito como “desenfreado”, “libidinoso” (ibid., p. 113), “apaixonado, como um filtro venenoso” (ibid., p. 98), “ardente e violento” (ibid.), e sua crueldade é conhecida entre todos(as) e visível durante a narrativa. O que torna Fernando P. um vilão do Gótico feminino, porém, é a sua desenfreada perseguição à heroína do romance, elemento que o distingue dos demais vilões da obra e dos vilões góticos gerais. A perseguição, antes dirigida à irmã, é retomada e dirigida à sobrinha.

O primeiro encontro entre as duas personagens se dá pouco depois de Úrsula e Tancredo terem declarado seu amor um para o outro, no capítulo 10. Tancredo encontra-se ausente, assim como Túlio, e o evento é traumático para a heroína, mesmo que ela ainda não saiba ter-se encontrado com seu tio, perseguidor da sua mãe e assassino de seu pai:

(...) quando o som desagradável e medonho de um tiro de arcabuz, disparado bem junto dela, a veio arrancar a esse recreio do espírito, e a fez estremecer convulsa e dar um grito involuntário. Espavorida, e meia morta de terror, ia ela alevantar-se, quando uma avezinha, uma infeliz perdiz, como que

implorando-lhe socorro, veio, ferida e agonizante, cair-lhe aos pés. Movida de compaixão, desvaneceu-se-lhe por encanto o pavor que o som do tiro lhe incutira na alma, e, tomando a pobrezinha em suas mãos, por excesso de bondade levou-a ao peito. Um rastro de sangue lhe nodou os vestidos alvíssimos de neve. (ibid., p. 93).

O homem, de “tão sinistro olhar”, lhe inspira, assim, “terror” e “desgosto” (ibid., p. 94). Ele declara seu amor por Úrsula nesse encontro tão inconveniente, e é rejeitado. Assim, Fernando passa a ameaçar Úrsula, usando de sua posição de patriarca.

É ardente e violento o afeto que nutro no peito. Menos puro fora ele, que, imenso como acabo de confessá-lo, saciá-lo-ia sem dificuldade. Meus escravos não estarão longe, muitos deles seguiram-me à caça: chamá-los-ia, e vós serieis conduzida em seus braços, apesar dos vossos gritos, e do vosso desespero, até minha casa, onde serieis minha, sem terdes o nome de esposa. Não é isto verdade? (ibid., p. 100).

E, ainda:

[r]ogai ao céu — acrescentou —, meiga e inocente donzela, rogai ao céu para que vos possa esquecer; porque se o meu amor prosseguir assim, extremoso, indomável, apaixonado, haveis de ser minha, porque ninguém me desdenha impunemente. Ouvis? — disse em tom de ameaça, e depois em meia súplica ajuntou — Oh! por Deus, não troqueis a ventura pela dor, e quem sabe pelo... (ibid.).

Deixando-a partir por ora, Fernando a amaldiçoa: “Mulher altiva, hás de pertencer-me ou então o inferno, a desesperação, a morte serão o resultado da intensa paixão que ateaste em meu peito.” (ibid., p. 101). A possessividade o motiva e, a partir desse momento, o vilão inicia sua perseguição desenfreada a Úrsula, e qualquer personagem que a ajude a escapar de seus tormentos torna-se alvo dos seus próximos assassinatos.

3.3 A HEROÍNA

A heroína do Gótico feminino é constituída de algumas características principais, como a inocência, a bondade, a pureza, um passado de isolamento, o enfrentamento das tiranias patriarcais, incluindo a fuga delas e, em especial na literatura gótica feminina brasileira, um final trágico (ver seção 2.2).

Na obra de Reis, Úrsula é a heroína do romance. Ela é descrita como um “anjo de beleza e candura” (ibid., p. 22), “bela como o primeiro raio de esperança” (ibid., p. 26), um “anjo de sublime doçura” (ibid.) que presta cuidados durante toda sua vida à mãe e, no início do romance, ao cavaleiro ferido, Tancredo, ainda um desconhecido

para ela, o que não a impede de “repartir com seu hóspede os diurnos cuidados que dava a mãe enferma” (ibid.). Ainda, “[n]enhuma exageração havia nesse piedoso desempenho, porque Úrsula era ingênua e singela em todas as suas ações, e porque esse interesse todo caridoso; (...) era pois natural em seu coração” (ibid.). Toda essa pureza e inocência é confirmada pelas personagens próximas, inclusive pelo vilão, que, em seu primeiro encontro com a heroína fica “eletrizado, encantado por essa cândida timidez, que revelava a mais angelical pureza” (ibid., p. 39). Para Tancredo ela também “tomara-se (...) a imagem vaporosa e afagadora de um anjo” (ibid., p. 32), um “anjo salvador” (ibid., p. 40). Para o herói, ela é alvo de um amor tão puro quanto seu semblante, um “amor mais sublime, mais digno” (ibid., p. 44) do que aquele sentido outrora por Adelaide, a mulher-demônio.

A imagem da mulher angelical aparece em outras personagens durante a narrativa, como a mãe de Tancredo: “minha mãe era uma santa e humilde mulher [que] resignava-se com sublime brandura” (ibid., p. 47) aos abusos do marido. A ela também é dedicado o amor puro: Tancredo “amava-a com um ternura que só vós [Úrsula] podeis compreender” (ibid., p. 45).

A dualidade se faz presente nos romances do Gótico feminino também na caracterização das personagens femininas, uma vez que a mulher-demônio faz oposição à mulher-anjo. A mulher-demônio é caracterizada como um ser infernal e é alvo de um amor profano e apaixonado. Na obra de Reis, Adelaide, primeiro amor de Tancredo, representa essa mulher, segundo ele, “bela e sedutora, dessas que enlouquecem desde a primeira vista” (ibid., p. 46). Mesmo antes de trair o amor do herói casando-se com seu pai, ela era fruto de um amor profano por parte de Tancredo, “funesto” e “tão apaixonado” (ibid., p.43): “— Sim — dizia — e não era feliz em possuí-la? — Que! — Oh! foi um só dia... foi.” (ibid., p. 29). No trecho a seguir, esse amor é descrito por Tancredo:

[o]h, amava-a como o cativo ama a liberdade, como o ébrio o vício que o mata; seguia-a como o colibri as flores, como a bússola o Norte, como o fiel lebréu a seu dono: era uma paixão que me prendia o coração e os sentidos; era um frenesi, um delírio próximo da loucura perene. (ibid., p.43).

O herói destina a Adelaide um amor tão profano e possessivo quanto o que Fernando P. destina a Úrsula: “— Qualquer que seja a impressão que a meu pai possam causar minhas palavras — disse a minha mãe —, Adelaide há de ser minha.” (ibid., p.50) e “[t]oda a minha ambição era essa mulher tão loucamente amada” (ibid.,

p.49), afirma o herói. Porém, no momento em que Tancredo toma conhecimento do matrimônio entre sua amada e seu pai, Adelaide passa de um objeto de desejo do herói para um ser infernal:

[e]m trevas de desesperação tornou-se-me a luz dos olhos, e todo o salão parecia ondular sob meus pés. A mulher que tinha ante meus olhos era um fantasma terrível, era um demônio de traições, que na mente abrasada de desesperação figurava-se-me sorrindo para mim com insultuoso escárnio. Parecia horrível, desferindo chamas dos olhos, e que me cercava e dava estrepitosas gargalhadas. Erguia-se para mim ameaçadora, e abraçava e beijava outro ente de aspecto também medonho; ambos, no meio de orgia infernal, cercavam-me e não me deixavam partir.
 (...) Monstro, demônio, mulher fermentada, restitui-me minha pobre mãe (...)
 (ibid., p.67- 68)

E, assim como o vilão quando rejeitado por Úrsula, o herói amaldiçoa a mulher que o rejeitou: “Mulher odiosa, eu vos amaldiçoo!” (ibid., p. 70). Ele acredita que Adelaide, junto com seu pai, tenha assassinado sua amada mãe: “— Eu te vi, mulher infame e desdenhosa, fria e impassível como a estátua! Inexorável como o inferno!... Assassina!... Oh! eu te amaldiçoo... e ao dia primeiro do meu amor!... Minha mãe!... minha pobre mãe!...” (ibid., p. 27).

Além da dualidade com a mulher-demônio, a heroína da narrativa gótica feminina é representada como uma mulher com um passado de isolamento. Situação comum à época, tendo em vista os preceitos sociais do período segundo os quais a mulher deveria se dedicar a tarefas do âmbito privado, aos cuidados da casa e dos familiares, e o homem, do social no meio público. Assim, a heroína gótica é ingênua e suscetível, pelo desconhecimento, aos perigos da sociedade.

No romance de Reis, Úrsula de fato tem uma vida de isolamento e ostracismo, tanto pela localização de sua casa, quanto pelas suas tarefas como cuidadora de sua mãe que ocupavam seu tempo integralmente. Algumas passagens destacam o isolamento da personagem. Sua casa é descrita como “[s]imples e solitária (...) implantada sobre um pequeno outeiro, donde a vista dominava a imensidade dos campos (...) longe do buliço enganoso do mundo” (ibid., p. 24). Úrsula vive como “a flor daquelas solidões” (ibid., p. 26) e, quando Tancredo se recupera, a personagem sente

[...]um indefinível pesar ao lembrar-se que em breve volveria para o seu antigo exulamento [exílio], e ainda maior que dantes: o cavaleiro falava de sua próxima partida. Túlio acompanhava-o. (ibid., p. 33).

Esse desconhecimento do mundo não impede as heroínas da vertente a se oporem às tiranias patriarcais. Úrsula luta pelo seu amor, pela sua liberdade, e pelo bem dos entes queridos, mesmo sendo ameaçada e perseguida por isso. Essa forte oposição pode ser percebida ainda no primeiro contato da personagem com o seu futuro perseguidor. Ela o manda embora,

[p]or fim a moça desembaraçou de entre as mãos as faces cândidas e aveludadas, e olhou em cheio, com horror, com desdém, para o seu mudo companheiro. Assim, desdenhoso esse rosto, que ainda tão vivamente se ressentia das comoções por que havia passado o coração, era ainda mil vezes mais belo.

E esse olhar tão expressivo, o desconhecido sentiu que queria dizer-lhe:

— Ide-vos!

(...) Ele deu um passo para a donzela, e ela de pronto ergueu-se, trêmula de angústia e de terror, e bradou com ânsia:

— Oh, quem quer que sejais, senhor, que me quereis? Segui o vosso caminho, e deixai-me sossegada e tranquila. (ibid., p. 94, 96),

enfrenta-o e deixa claro seu incômodo e mal estar em relação ao homem estranho repetidas vezes,

(...) procurou reassumir alguma coragem, e erguendo a fronte encarou o desconhecido com uma frieza que o perturbou.

Ele tentou falar; mas os olhos dessa menina lhe impuseram respeitoso silêncio.

(...)— Acabai, senhor — continuou ela —, esta penosa entrevista. A vossa presença não só incomoda-me, como me causa susto.

(...)E demais, para que me demorais? Sede breve, dizei o vosso intento, que quero partir.

(...) — Sim, tínheis razão quando dissestes que eu vos odiava. Sois obstinado em incomodar-me; sabeis pois que me é insuportável a vossa presença. Vedes esta avezinha? Para que a matastes? Não era ela tão inocente e bela? A dor do seu coração feriu o meu, e o seu sangue tingiu-me os vestidos. Esse ato de inútil crueldade faz-me aborrecer-vos.

(...) — Uma palavra?! Aguardais uma palavra minha? Pois bem! Abusastes por demais da minha fraqueza. Estou só, o lugar é ermo, tudo vos protege, e vos anima. Se fôsseis mais cavalheiro, seríeis comedido em expressões, que sempre foram tidas por ofensivas quando ditas por estranhos, e nunca chegaríeis a uma impertinência tão desagradável. (ibid., p. 95, 96, 99),

além de usar táticas que acalmassem seu assediador para que ela pudesse se afastar em segurança:

— Senhor — tornou ela com voz súplice —, não me vedes a saída desta mata, necessito voltar para junto de minha mãe.

(...) E com dignidade e serenada acrescentou:

— Senhor, eu devo voltar para minha casa.

O caçador tomou-lhe das mãos, e disse-lhe:

— Ao menos dizei que não me odiais!

— Sim — tornou a moça, procurando desprender-se-lhe das mãos —, sim, não vos odeio; mas deixai-me em paz. (ibid., p. 99).

A fuga da heroína empreendida ao longo do romance, temática chamada de *virtue in distress* (SANTOS; FRANÇA; 2017) ou de *damsel in distress* (SANTOS, 2017), também pode ser entendida como uma forma de resistência das personagens às vontades e mandos dos vilões. A impotência é um sentimento comum às personagens femininas e, também, às mulheres, principalmente pela posição desfavorecida na sociedade: a impossibilidade de acesso a recursos materiais, sociais e intelectuais em oposição à situação dos homens e das personagens masculinas dos romances góticos femininos que, segundo Santos e França (2017, p. 91), “utilizam de todos os meios legais e ilegais para realizar seus desejos e ambições” e saem, muitas vezes, impunes. Essa desproporção de poderes entre as mulheres e os homens na sociedade levam à fuga como único recurso possível de resistência. Nos romances góticos femininos, a perseguição e as ameaças dos antagonistas são o fio condutor do enredo (ibid.). Na obra de Reis, Úrsula é fortemente aconselhada a fugir de seu tio por sua mãe, já sem saúde para opor resistência ao irmão:

Fernando voltará aqui com um sacerdote, que há de abençoar, em presença deste leito de agonia a união forçada da filha de Paulo B. com o seu assassino!

— Oh! Não, nunca! Nunca! — bradou a donzela fora de si.

— Sim, nunca — replicou a pobre moribunda aproveitando suas últimas forças;

(...) — Úrsula, minha filha, teme a cólera de Fernando; mas sobretudo teme e repele seu amor desenfreado e libidinoso. Meu Deus, perdoai-me se peço nisto... Aconselho-te. ... que fujas... Foge, minha filha. Foge!

Foram suas últimas palavras a custo arrancadas e entrecortadas pela morte. (REIS, 2018, p. 112, 113).

Desse modo, Úrsula inicia sua fuga, inicialmente sozinha e, depois, em companhia de seu verdadeiro noivo, Tancredo, e de Túlio. Juntos, eles conseguem chegar à cidade onde Úrsula se refugia em um convento. O casamento é realizado, mas o final trágico chega logo em seguida.

Além da morte de Luísa, da tortura e do assassinato de Susana, personagem negra próxima à família de Úrsula e que será abordada mais adiante, Fernando, junto com seus capangas, realiza uma emboscada para o casal. Ele assassina Túlio, que tenta alertá-los do perigo, e, em seguida, Tancredo, apunhalando-o pelas costas. Ele morre nos braços de Úrsula, única sobrevivente das vítimas de Fernando até então.

Um mar de sangue tingiu-lhe as mãos e os puros seios. Tinha os olhos fixos e pasmados sobre o doloroso espetáculo, e entretanto parecia nada ver; estava absorta em sua dor suprema, muda, e impassível em presença de tão monstruosa desgraça.

O seu sofrimento era horrível, e profundo, e o que se passava de amargo e pungente naquela alma cândida e meiga foi bastante para perturbar-lhe a razão. (ibid., p. 162).

O comendador leva, então, sua sobrinha para suas terras e encerra-a num quarto. Porém, Úrsula encontra-se mentalmente perturbada e vive através de suas memórias de amor, ignorando a realidade obscura em que se encontra. A loucura, tratada na obra, acaba sendo o último ato de resistência, mesmo que não intencional, da personagem às vontades de seu tio: ele a tem fisicamente, mas a mente da menina não está mais no presente. Por fim, como se esperando juntar-se aos seus entes amados, Úrsula se entrega para a morte:

Úrsula sorria, afagando invisível sombra, mas esse sorriso era débil e vaporoso — era o derradeiro esforço de uma alma que está prestes a quebrar as prisões do corpo.

(...) Ambos caíram prostrados aos pés da infeliz louca, que entregava a alma ao Criador.

O sacerdote murmurava com melancólico acento o salmo dos defuntos; mas o comendador o não compreendia, porque Úrsula morria, e ele tinha sido a causa. (ibid., p. 170, 172).

3.4 CENÁRIO E ENREDO

As obras *Úrsula* e *A Rainha do Ignoto*, romance a ser examinado nos próximos capítulos, fazem uso de recursos narrativos do Gótico: evocam o passado e o sobrenatural como forma de representar o medo sentido pelas personagens. Segundo Santos (2017, p. 1848), esses romances “mostram-se alinhados ao intento da ficção gótica em suscitar medo como efeito estético de recepção” e tratam, na vertente do Gótico feminino, de “medos específicos do universo feminino”. Segundo David Punter (1996, p. 161-2, apud Santos, 2017), “o sobrenatural intensifica a produção do medo, mesmo quando eles são explicados”. Desse modo, as autoras usam de recursos específicos do Gótico para dar intensidade na descrição dos eventos perigosos a que as heroínas dos romances, as mulheres e demais grupos minoritários da sociedade são submetidos, em especial no que tange às vilanias patriarcais.

3.4.1 Evocação do Passado

Um desses recursos usados pelas escritoras do Gótico feminino é a evocação do passado, normalmente na forma de fantasmas, segredos familiares e/ou de elementos ligados ao medieval. Em *Úrsula*, várias são as personagens assombradas por seus passados, que surgem como fantasmas. Tancredo, ao lembrar dos horrores vividos por sua mãe na vida conjugal, afirma: "as recordações do passado se erguiam ante mim como pavorosos fantasmas de dor e de vergonha." (REIS, 2018, p. 49). Fernando P., depois de cometer seus crimes e encarcerar Úrsula, encontra-se atormentado por seus crimes, "aguiilhado pelos remorsos, só via hórridos fantasmas, que o cercavam." (ibid., p. 167) e que faziam ecoar em seus ouvidos "uma voz tremenda e horrível que o gelou de medo. Era o remorso pungente e agudo, que sem tréguas nem pausa acicalava o seu coração fibra por fibra." (ibid., p.168). Apesar de seus crimes terem saídos impunes legal e socialmente,

cada sombra era um espectro pavoroso e ameaçador, que lhe erguia os braços descarnados, e acenava-lhe para as feridas gotejantes: e ele fechava os olhos e via-o ainda, e sempre, e por toda a parte. Então corria espavorido e louco, como se pretendesse fugir a si mesmo para escapar a tão pungente martírio, mas embalde porque a sombra de sua vítima o seguia impassível. (ibid., p. 164).

O comendador tenta se refugiar no seu amor por Úrsula, mas "o fantasma dessa menina era um remorso vivo para o seu coração; seus olhos cerrados, seus lábios entreabertos, sua respiração curta e anelante, pareciam repetir-lhe: — Assassino!" (ibid., p. 164). Úrsula se assemelhava a um fantasma para Fernando P. tanto por suscitar na personagem recordações dos crimes cometidos, quanto por sua mente não se encontrar mais no presente.

Apesar de não admitir o sentimento de culpa por ter assassinado Tancredo, uma vez que afirma "— Maldição! Mil vezes o mataria, se mil vidas o inferno lhe tivesse dado." (ibid., p. 164), o vilão é transformado pelo remorso que o assombra: "Fernando P., aguiilhado pelos remorsos, só via hórridos fantasmas, que o cercavam" (ibid., p. 167). Ele adota o nome de frei Luís de Santa Úrsula, passa a morar em um convento e, em apenas dois anos, torna-se "um velho, com a fronte e o rosto sulcados de rugas, a pele macilenta, e o corpo vergado e encarquilhado como do convalescente de moléstia atroz, debilitante e prolongada" (ibid., p. 173), um homem que alguns acreditavam ser louco. O passado atormenta-o até sua morte.

Outra personagem assombrada pelo passado é Adelaide. Mesmo vivendo horrores com seu novo marido que “a arrastou de aflição até o desespero” (ibid., p. 177), seu remorso era o que lhe “pungia na alma”,

(...) porque a imagem daquela mulher, que tanto a amara, e cujos dias ela torturou sem piedade até despenhá-la no sepulcro se lhe erguia melancólica na hora do repouso, e a amaldiçoava. (ibid., p. 177).

A mãe de Tancredo lhe aparecia como uma assombração durante as noites e a atormentava. Por fim, a narração sugere que a personagem acaba por buscar paz através do suicídio, já que “eram já tão amargos os seus dias, que buscou afanosa a morada do descanso e da tranquilidade” (ibid., p. 177).

O passado é também evocado na obra através do medieval, constatado nos cenários e construções. O convento em que Úrsula se refugia é descrito como um lugar isolado a “[m]eia légua fora da cidade” em que “erguiam-se denegridas pelo tempo as velhas paredes” (ibid., p. 129), “um edifício antigo na sua fundação, grave e melancólico no seu aspecto” (ibid., p. 130) com pesadas portas e afastado do mundo.

Outro cenário que remete ao medieval são as prisões, que mais se parecem masmorras de castelos góticos. Mãe Susana é uma das personagens encarceradas em uma dessas prisões-masmorras. Ela é alvo da ira do comendador, já que ele acredita que ela tenha ajudado Úrsula em sua fuga:

— Susana! Hás de pagar-me! — bradou fora de si. — Não zombarás de mim impunemente. Ao inferno descerás, negra maldita, e todo o meu rigor não bastará para a tua punição. Foi de balde que tentastes iludir-me! (ibid., p.137).

O vilão ordena a dois escravizados que busquem a idosa na casa da então falecida Luísa e que a levem arrastada por um cavalo até a fazenda de Santa Cruz, morada do vilão. Ao ser informado que essa atrocidade a mataria, Fernando frisa que quer a idosa viva, para que possa torturá-la:

— Que me tragam sem detença Susana. Ouvis, senhor? Que a tragam de rastos. Que a atem à cauda de um feroso cavalo, e que o fustiguem sem piedade, e...
— Senhor comendador — observou o homem, que recebia as ordens —, ela chegará morta.
— Morta?... Não, poupem-lhe um resto de vida, quero que fale, e demais reservo-lhe outro gênero de morte. (ibid.. p. 138).

Em frente à tamanha crueldade, o próprio feitor do comendador renuncia a seu cargo e avisa Mãe Susana. Porém, a idosa não foge “— O céu vos pague tão

generoso empenho; mas os que estão inocentes não fogem”. (ibid., p. 140). Com isso, ela é levada pelos escravizados do comendador, que a acompanham lado a lado, às terras de Santa Cruz, e lá, após sofrer um interrogatório de um ser que parece infernal, é enviada a uma prisão, para definhar até a morte:

[a]o vê-la, o comendador rugiu como um tigre, os olhos injetaram-se-lhe de sangue, e as artérias entumecidas ameaçavam arrebentar: seu semblante tornou-se roxo de ódio, e a fisionomia era medonha, e horripilante.

(...) Então um sorriso infernal lhe arregaçou o lábio superior, e seu rosto ficou hediondo.

— Levem-na! — tomou acenando para Susana — Miserável! Pretendeste iludir-me, saberei vingar-me. Encerrem-na na mais úmida prisão desta casa, ponha-se-lhe corrente aos pés, e à cintura, e a comida seja-lhe permitida quanto baste para que eu a encontre viva. (ibid., p. 143)

Do mesmo modo, quando Túlio é preso pelos capangas do comendador, o lugar é descrito de forma similar às celas de antigos castelos: levado pelos capangas, Túlio “entrou em um corredor escuro e úmido, como uma sepultura, e a porta fechou-se sobre eles” (ibid., p.150). Ainda, o grupo depara-se com passagens que parecem ser mágicas ou secretas:

[e] esse mesmo homem tocou com as pontas dos dedos em uma porta lateral. Esta abriu-se como por encanto, devassando um quarto quase tão úmido e escuro como o lugar onde se achavam. Já não havia a claridade do dia, e a luz de uma vela a não substituíra ainda. (ibid., p.151).

Nessa sala, Túlio encontra o comendador que o interroga. Sem obter respostas que o ajudem na sua perseguição ao casal Úrsula e Tancredo, o comendador prende Túlio em uma cela similar a uma sala de tortura:

[e]ntão Túlio olhou em derredor de si a assegurar-se da situação e dos meios de fuga, e viu nesse quarto horrível troncos, correntes, cepos, anginhos, que se cruzavam. Aí, quantos desgraçados não tinham no meio das torturas amaldiçoado como Jó o dia do seu nascimento? Quantas lágrimas não teriam regado aqueles instrumentos de suplício? (ibid., p. 156).

3.4.2 O Fúnebre

A noite, o fúnebre e o sombrio servem, do mesmo modo que os elementos que remetem ao passado, como recursos de representação dos sentimentos de intenso horror das personagens e como forma de suscitar esse medo no(a) próprio(a) leitor(a). Assim, é possível notar que passagens das obras em que o maligno se faz presente

ambientam-se no período da noite, em lugares escuros e/ou com elementos fúnebres, evocando o sublime.

Vários são os episódios narrados através de elementos fúnebres em *Úrsula*. No primeiro capítulo, uma morte inicia a narrativa: o cavalo de Tancredo, “mal podendo conter-se pelo langor dos seus lassos membros, distendeu as pernas, dilatou o pescoço, e, dando uma volta sobre si, caiu redondamente.” (ibid., p. 16). Tancredo, ao sofrer a queda, é comparado a um “frio cadáver” (ibid.) por seu estado debilitado que o aproximava da morte. Ao ser socorrido por Túlio, seu estado próximo da morte é reforçado na narrativa: “A febre começou a tingir de rubor aquela fronte pálida, dando vida fictícia a uns olhos que um momento antes pareciam descair para o túmulo.” (ibid., p. 20). A recorrência de imagens ligadas à morte na passagem dão dramaticidade à cena e direcionam o sentimento de empatia do(a) leitor(a) às personagens boas da trama. O mesmo ocorre no caso de Luíza B. Os sentimento de piedade são reforçados pela descrição da personagem que tem os sofrimentos da vida estampados em seu semblante:

ao aproximar-se do leito de Luíza B. uma comoção de pesar lhe feriu a alma. É que nesse esqueleto vivo, que a custo meneava os braços, o mancebo não podia descobrir sem grande custo os restos de uma penosa existência, que se finava lenta e dolorosamente. Estremeceu de compaixão ao vê-la; porque em seu rosto estavam estampados os sofrimentos profundos, pungentes e inexprimíveis da sua alma. E os lábios lívidos e trêmulos, e a fronte pálida e descarnada, e os olhos negros e alquebrados diziam bem quanta dor, quanto sofrimento lhe retalhava o peito. (ibid., p. 73).

Tancredo repara que “Luíza B. fora bela na sua mocidade, e ainda no fundo da sua enfermidade podia descobrir-se leves traços de uma passada formosura” (ibid.), mas que agora, depois de todos os sofrimentos, “[s]emelhava um cadáver a quem o galvanismo emprestara movimento limitado às extremidades superiores, mirradas e pálidas, e brilho a uns olhos negros, mas encovados.” (ibid., p. 74).

A morte na obra de Reis é vista como um “refúgio” para aqueles que sofrem em vida: “Oh! esperança! Só a tem os desgraçados no refúgio que a todos oferece a sepultura!... Gozos... só na eternidade os anteveem eles!” (ibid., p. 18). E “— O morto repousa sob a lousa, seu corpo reduz-se à terra, e a paz e o esquecimento das dores humanas, que ele há tanto anelava, lhe oferece a morte.” (ibid., p. 115).

Personagens do romance passam por momentos de melancolia, e a morte é vista como uma alternativa preferível aos sofrimentos da vida, mesmo que esses sofrimentos não tenham sua fonte identificada: *Úrsula* vaga pela floresta em um dos

seus passeios matinais e “perguntava a si própria a causa de seus sofrimentos, e às vezes chegava a persuadir-se que seu fim estava próximo, e sorria-se.” (ibid., p. 35). Tancredo, ao retornar a casa dos pais e encontrar sua pretendente casada com seu pai, diz ter preferido a morte a ter conhecimento desses fatos: “Oh, antes não a houvera visto, antes tivera descido ao sepulcro, que lá não me seria revelada tão triste e nefanda história!” (ibid., p. 66-67). Susana também vê na morte um alívio para seus tormentos em vida, presa pelo comendador em uma prisão úmida e escura,

entregue aos vermes, à fome e ao desespero (...) [s]orria-se à borda da sepultura, porque tinha consciência de que era inocente e bem-aventurada do céu. A morte era-lhe suave, porque quebrava-lhe o martírio e as cadeias da masmorra infecta e horrenda. (ibid., p. 168).

Os elementos ligados ao fúnebre, como a noite e o sombrio, também intensificam o sentimento de horror. Os locais em que se encontram as personagens muitas vezes refletem o estado de apreensão delas. Tancredo se recupera da queda na casa de Luísa B., e encontra-se em estado febril e delirante em um ambiente soturno: em uma “câmara debatia-se entre dores e violenta febre o pobre enfermo, (...) [e]ra o delírio assustador que se manifestava”, enquanto a “lua ia já alta na azulada abóbada, prateando o cume das árvores, e a superfície da terra (...) nessa hora mágica da noite” (ibid., p. 26). As cenas em que os sofrimentos do enfermo são narrados se passam no período da noite, o ambiente é descrito de forma a reforçar o caráter lúgubre da cena: “Úrsula e Túlio tiveram então uma só ideia, terrível e medonha — a morte, e estremeceram de dor. (...) E as noites que sucederam a esta eram ainda povoadas de sustos e ansiedade” (ibid., p. 31).

Ao mesmo tempo, os cenários ocupados pelos vilões também refletem e reforçam o caráter maligno das personagens. O escritório do pai de Tancredo é assim descrito pelo herói: “[n]esse quarto, onde brilhava o luxo e a opulência, tudo era triste e sombrio” (ibid., p. 55). Em seguida, ao encontrar a carta deixada por sua mãe momentos antes da morte, Tancredo sente a dor da perda, sentimento que aumenta conforme ele se aproxima da casa da família, lugar que reforça o peso da morte, e a cena passa-se, também, no período da noite:

[n]o cabo de quinze dias bati, à noite, à porta da casa onde nasci e onde morrera minha infeliz mãe!
A dor que eu sentira ao receber essas cartas fatais crescia, e sufocava-me à proporção que me aproximava dessa casa, onde eu deixara minha desventurada mãe, pálida e desfeita, e onde ia encontrar lutuoso silêncio: e o

aspecto lúgubre do escravo, que vigiava à entrada, aumentou mais essa dor profunda. (ibid., p. 66).

Ao desfecho da obra, o comendador, então frei Luís de Santa Úrsula, tem narrado o momento de sua morte, sendo o cenário assim descrito:

[a] noite ia já alta. Era uma destas noites invernosas em que o céu se tolda de nimbos espessos e negros. Nem uma estrela se pintava no céu, nem a Via Láctea esclarecia um ponto sequer do firmamento. Era tudo trevas. O vento zunia com estampido e a chuva caía em torrentes com fragor imensos, como sói acontecer nas regiões equatoriais.

Então o sino, lugubrememente tangido, anunciou aos irmãos carmelitas que um dos seus tocava as portas da eternidade. E logo no convento agitou-se um longo e lúgubre murmúrio.

Era o salmo que recorda ao pecador que é pó, e encaminha-o no transe derradeiro.

E o cântico misterioso e solene ecoou nas abóbadas do santuário. (ibid., p. 174).

A escuridão total quebrada apenas pelos raios da tempestade da noite reforça o caráter sombrio da cena da morte e da personagem, principal vilão da obra.

Retrato de uma senzala na obra, o local dos escravizados das terras do comendador reflete o aspecto das personagens que ali vivem, e a construção, assim como os seus habitantes, define ao longo do tempo por tão duros tratamentos:

(...) [os] ranchos dos negros a mão do tempo e o abandono do proprietário tinham reduzido a um penoso estado de morbidez, que causava dó.

Ainda as casas dos escravos, que outrora tinham sido de um aspecto agradável, tapadas de barro e cobertas de telha, hoje mal representavam esse singelo asseio de outras eras. Já arruinadas, desmoronavam-se aqui, e ali; porque os desgraçados escravos do comendador, espectros ambulantes, não dispunham de uma só hora no dia que pudessem dedicar em benefício de suas moradas; à noite trabalhavam ordinariamente até o primeiro cantar do galo. Esfaimados, seminus, espancados cruelmente, suspiravam pelas duas ou três horas de sono fatigado que lhes concedia a dureza de seu senhor. (REIS, 2018, p. 123-124).

Outro cenário típico do Gótico presente na obra de Reis é o cemitério. Úrsula, logo após a morte de sua mãe e das ameaças de seu tio, sozinha, corre para o cemitério de Santa Cruz. A cena se passa à noite, e a personagem, desmaiada, é comparada a uma mulher morta, enquanto a natureza em torno reforça o caráter sublime de seu amor pela mãe e de sua dor pela perda:

[e] a lua melancólica e pálida, lançando uma chuva de prateados raios sobre o cume das árvores e sobre a erva do cemitério, e branqueando os braços negros da cruz, junto da qual estavam a sepultura de Luíza B. e a dolorosa donzela ajoelhada, dava a esse quadro mil encantos de sublime poesia. (ibid., p. 116).

Em seguida, Úrsula cai desmaiada, em um “torpor, que se assemelha à morte” (ibid., p. 117) até ser encontrada por Tancredo e Túlio que a vêem: “junto à cruz lobrigaram o vulto de uma mulher estendida por terra” (ibid., p. 118). Ainda, o livro se encerra com a imagem de uma lápide: “[n]o convento de ***, junto ao altar da Senhora das Dores, encontra-se uma lápide rasa e singela com estas palavras — *Orai pela infeliz Úrsula.*” (ibid., p. 177).

3.4.3 O Sublime

A obra *Úrsula* enquadra-se, cronologicamente, no Romantismo de segunda geração, ou Ultraromantismo, mesmo sendo em prosa, já que, segundo Bosi (1975, apud MACENA, BONAMIGO, ALMEIDA, 2020, p. 3), as características dessa segunda geração seriam o “extremo subjetivismo, carregado das temáticas de amor e morte, a melancolia, o tédio, a depressão e o fechamento do indivíduo em si mesmo”. Ainda, segundo Macena, Bonamigo e Almeida (2020), Maria Firmina dos Reis faria uso da linguagem lírica, do sentimentalismo exacerbado e da defesa da liberdade. O preceito romântico de exaltação da natureza local aparece ao longo de toda a obra *Úrsula* e, além de reforçar o sombrio e o maligno, como demonstrado na seção anterior, é fonte de elementos sublimes. A obra inicia com uma descrição da paisagem local:

[s]ão vastos e belos os nossos campos; porque inundados pelas torrentes do inverno semelham o oceano em bonançosa calma — branco lençol de espuma, que não ergue marulhadas ondas, nem brame irado, ameaçando insano quebrar os limites, que lhe marcou a onipotente mão do rei da criação. (...) — os campos são qual vasto deserto, majestoso e grande como o espaço, sublime como o infinito. (REIS, 2018, p. 13).

A exacerbação da natureza como obra de um ser divino segue por mais de duas páginas.

Assim como as manifestações naturais serviam para reforçar o caráter maligno dos vilões, o espaço habitado por Úrsula e Luísa é descrito de forma a dar destaque às características de pureza das personagens:

[u]m aspecto de nobre singeleza apresentava; pouco extensa era mas coroava-a agradável mirante [...].
 (...) Esplêndida claridade de um sol vivo e animador iluminava as nuas e brancas paredes dessa plácida morada, e dardejando nas vidraças das janelas, refletia sobre elas as cores cambiantes do ocaso. Aí parecia gozar-se a vida; (...) porque longe do buliço enganoso do mundo, com a mente erma de

ambições, vive nas regiões sublimes de um pensar livre e infinito como a amplidão — como Deus. A existência é serena, mais pura, e mais formosa; — aí despe-se a vaidade do coração; — aí cessam os mentirosos preconceitos, que o homem ergueu em seu orgulho. (ibid., p. 24).

Além das moradas, certos momentos vividos por mãe e filha são descritos a partir de uma natureza rica e sublime, como os passeios matinais de Úrsula que, após noites “longas e fatigantes” (ibid., p. 35) cuidando da mãe enferma, saía em direção à mata:

[à] hora em que os pássaros despertam alegres e amorosos, em que o vento mais queixoso cicia por entre as franças das árvores, em que a relva, orvalhada pela noite, ergue suas folhinhas mais verdes e mais belas, a essa hora mágica em que toda a criação louva ao Senhor, e que o coração sente que nasceu para amar, a donzela, procurando fugir a suas meditações, saía a respirar a pureza da aragem matutina.

Quantas vezes ela sentada sobre a relva, ou recostada a algum tronco colossal, que decepado e meio combusto brada contra a barbaria e rotina da nossa lavoura semisselvática, via despontar o sol por sob a orla azul dos horizontes, espalhando com seus raios de fogo a luz por toda a parte e destruindo como por encantamento a neblina, que qual denso véu encobria ao solhos madrugadores toda aquela paisagem. (ibid., p. 35).

Ao contrário do que ocorre nas cenas das personagens vilanescas em que a noite vigora, o dia surge como uma força mágica a destruir os males da escuridão, e é nessa hora do dia em que a heroína tem seus momentos de serenidade. A mesma figuração da natureza como um elemento sublime ocorre na passagem em que Tancredo e Túlio encontram Úrsula desmaiada no cemitério sob a lápide de sua mãe. A heroína, em luto, encontra-se sozinha, perseguida por seu tio assassino que a quer desposar à força, sem ter para onde ir, nem alguém para socorrê-la. Túlio e Tancredo, em viagem, ignoravam todos os acontecimentos. Porém, o herói acaba por encontrar a heroína no cemitério, e a noite não aparece mais como um elemento soturno, mas, sim, de tranquilidade:

Úrsula caminhava agora desassombrada e feliz, reclinada a cabeça no ombro do mancebo, que ela amava mais que a vida.
E uma noite prateada pelos raios da lua lhes amenizava a fadiga da viagem. (ibid., p. 129).

Logo o dia dá lugar a noite e as personagens chegam no seu refúgio: “E ao alvorecer do dia, depois de longa e porfiada carreira, chegaram cansados à cidade de *** , em demanda do convento de Nossa Senhora da ***.” (ibid.).

3.4.4 Denúncia da situação das mulheres e dos escravizados

As obras do Gótico feminino têm como característica marcante a denúncia da situação da mulher na sociedade patriarcal, principalmente através do realce das tiranias das personagens vilanescas às personagens femininas (FRANÇA; SANTOS; 2017, p. 98). As principais formas de abuso vivenciadas pelas mulheres nas obras do Gótico feminino se equivalem àquelas vivenciadas por elas na realidade da época e que colocam, muitas vezes, suas vidas em risco: casamento forçado, isolamento, abandono, confinamento, agressões e perseguições, seja pela sociedade patriarcal ou pelos detentores do poder nessa sociedade (ibid.) (ver seção 2.2). O caráter de denúncia se evidencia através dos elementos que suscitam o medo, como o sobrenatural e o fúnebre, já tratados, que se ligam às personagens de caráter maligno em suas ações e espacialidades.

Na obra de Reis, todas as personagens femininas são vítimas de algum tipo de violência pelas personagens patriarcais, sejam elas seus maridos, como no caso de Luísa B., a mãe de Tancredo e até Adelaide em seu último casamento, seus familiares e/ou tutores, como no caso de Úrsula, ou homens brancos donos de escravizados, no caso de mãe Susana. Ao longo da obra, o(a) leitor(a) se depara com algumas passagens aparentemente desconexas do texto que denunciam a situação da mulher. Por exemplo, ainda no primeiro capítulo:

[e]ra apenas o alvorecer do dia, ainda as aves entoavam seus meigos cantos de arrebatadora melodia, ainda a viração era tênue e mansa, ainda a flor desabrochada apenas não sentira a tépida e vivificadora ação do astro do dia, que sempre amante, mas sempre ingrato, desdenhoso, e cruel afaga-a, bebe-lhe o perfume, e depois deixa-a murchar, a desfolhar-se, sem ao menos dar-lhe uma lágrima de saudade!... Oh! o sol é como o homem maligno e perverso, que bafeja com hálito impuro a donzela desvalida, e foge, e deixa-a entregue à vergonha, à desesperação, à morte! — e depois, ri-se e busca outra, e mais outra vítima!
A donzela e a flor choram em silêncio, e o seu choro ninguém compreende... (REIS, 2018, p. 17).

Essas passagens chamam a atenção para o caráter denunciativo do livro: não se trata apenas de um romance gótico de entretenimento, mas também de um livro que retrata a situação de impotência da mulher inserida na sociedade, relegada a um lugar subalterno em relação às figuras patriarcais, detentoras do poder, e à mercê das suas vontades, como é demonstrado durante a trama.

Não só a situação da mulher é fonte de denúncia nas obras de Reis, mas a dos escravizados também (SANTOS, 2018; FRANÇA, SANTOS, 2017; MACENA, BONAMIGO, ALMEIDA, 2020). Em *Úrsula*, temos duas personagens escravizadas de destaque, sendo uma delas liberta no início da trama pelo herói: Túlio e Mãe Susana. A alforria de Túlio é assim narrada:

[t]inha-se alforriado. O generoso mancebo assim que entrou em convalescença dera-lhe dinheiro correspondente ao seu valor como gênero, dizendo-lhe:

— Recebe, meu amigo, este pequeno presente que te faço, e compra com ele a tua liberdade.

Túlio obteve pois por dinheiro aquilo que Deus lhe dera, como a todos os viventes — era livre como o ar, como o haviam sido seus pais, lá nesses adustos sertões da África;

(...) A liberdade era tudo quanto Túlio aspirava; tinha-a — era feliz! (REIS, 2018, p. 33).

Essa liberdade é invejada por Úrsula, visto que, da perspectiva da personagem, Túlio era mais livre do que ela por poder acompanhar Tancredo em sua viagem, enquanto que a jovem deveria voltar para o seu confinamento (ibid., p. 34).

Através das falas e das histórias narradas pelas personagens, temos a situação da escravização das pessoas negras africanas, contada na perspectiva das próprias vítimas. O relato de mãe Susana retrata um pouco da história da escravização. Susana vivia com sua família na África, até ser, repentinamente, sequestrada por comerciantes de escravizados e levada, sob condições subumanas, para o Brasil, onde permanece até o fim de sua vida. Seu relato é sofrido e tem um caráter denunciativo:

[e] logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira — era uma escrava! Foi em balde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. Julguei enlouquecer, julguei morrer, mas não me foi possível... A sorte me reservava ainda longos combates. Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava — pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade!

(...) Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura, até que abordamos às praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé, e, para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa: davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca; vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim, e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos! (REIS, 2018, p. 88-89).

O relato da personagem segue detalhado e a situação dos escravizados é denunciada, inaugurando a literatura abolicionista no país (MACENA, BONAMIGO, ALMEIDA, 2020; BAPTISTA, 2019). Os tormentos da personagem se estendem uma vez chegada ao Brasil, com os homens donos de terras que lhe compraram como mercadoria. Susana detalha os seus sofrimentos e dos demais escravizados nas mãos do comendador Fernando P. e de Paulo B.:

[o] comendador P. foi o senhor que me escolheu. Coração de tigre é o seu! Gelei de horror ao aspecto de meus irmãos...
 (...) O comendador P. derramava sem se horrorizar o sangue dos desgraçados negros por uma leve negligência, por uma obrigação mais tibiamente cumprida, por falta de inteligência!
 (...) Pouco tempo depois casou-se a senhora Luíza B., (...)
 E ela chorava, porque doía-lhe na alma a dureza de seu esposo para com os míseros escravos, mas ele via-os expirar debaixo dos açoites os mais cruéis, das torturas do anjinho, do cepo e outros instrumentos de sua malvadeza, ou então nas prisões onde os sepultavam vivos, onde carregados como ferros, como malévolos assassinos acabavam a existência, amaldiçoando a escravidão, e quantas vezes os mesmos céus. (REIS, 2018, p. 89-90).

Ao longo do livro o(a) leitor(a) se depara com numerosas passagens que reforçam a crítica da narradora e da escritora, mulher negra de ideais liberais (MACENA, BONAMIGO, ALMEIDA, 2020), ao sistema escravocrata. Assim como a denúncia da situação da mulher na sociedade, a da posição das pessoas escravizadas é recorrente ao longo da obra (REIS, 2018, p. 18,19, 22, 31, 33, 124, 134, 140, 141), e as passagens, aparentemente aleatórias, servem como lembretes aos leitores e leitoras desse tema que ocupa um lugar fundamental no livro.

4 OS ELEMENTOS DO GÓTICO FEMININO EM *A RAINHA DO IGNOTO* (1899), DE EMÍLIA FREITAS

Emília Freitas (1855-1909) nasceu e viveu no Ceará, estudou na Escola Normal⁸ e trabalhou como professora do ensino primário. Publicou dois romances: *A Rainha do Ignoto: um romance psicológico* (1899) e *O Renegado* (1892). Deste, apenas se tem registro do título e a data de publicação. Seus poemas, publicados em periódicos, foram reunidos na obra *Canções do Lar* (1891). A autora lançou, ainda, uma peça de teatro, *Nossa Senhora da Penha*, encenada em 1901. (OLIVEIRA, 2007).

Em suas obras, imprimiu marcas da sua vivência: seus pais, donos de terras, assim como as demais famílias brancas da região e do período, eram proprietários de escravizados, e Emília cresceu observando as relações de reificação das pessoas negras e indígenas. Seu pai, porém, era adepto das ideias liberais da época, dentre elas, o fim da escravidão. Assim como seu pai, a autora participava ativamente da cena política regional a favor da república e do fim do sistema escravocrata (OLIVEIRA, 2007). Ainda segundo Oliveira (2007), “[o] despojamento e a coragem para contestar convenções e valores tradicionais, inclusive políticas, configuram a principal marca da trajetória de vida e obra da escritora” (p. 23). Após a publicação das suas obras, a autora casa-se e passa a dedicar sua vida à prática e difusão da doutrina espírita, da qual seu marido também era grande adepto.

O romance *A Rainha do Ignoto: romance psicológico* (1899) buscou tratar da “alma da mulher”, a partir de uma análise da situação das mulheres na sociedade patriarcal. A obra é construída a partir da história do Reino do Ignoto, um reino localizado secretamente em uma ilha e governado e habitado apenas por mulheres (salvo crianças, idosos e outros homens em situação de vulnerabilidade). Através das viagens das paladinas do nevoeiro, como são chamadas as seguidoras da Rainha, os “causos” das diferentes regiões percorridas são desenvolvidos e constroem a trama. O(A) leitor(a) tem acesso ao reino das mulheres e às ações das paladinas contra as tiranias da sociedade a partir da intrusão de Edmundo no Reino do Ignoto: ele se infiltra na sociedade secreta da Rainha e testemunha suas “batalhas do bem”.

⁸ Primeira escola secundária não religiosa para mulheres no Ceará. Criada em 1884, capacitava mulheres a lecionar para o ensino em escolas primárias, como extensão das tarefas do lar. (SAFFIOTI, 1969; apud., DA SILVA, 2010).

4.1 O “HERÓI”

Apesar de ocupar uma posição dúbia, vagando entre características vilanescas e heróicas, o Dr. Edmundo é a personagem que assume o papel de herói gótico na obra de Freitas. Ele representa o olhar externo e novo à trama: a história começa com sua chegada na região da Passagem das Pedras, antigo distrito da cidade de Jaguaruna no Ceará, à beira do rio Jaguaribe. Edmundo é formado em Direito, aos vinte e dois anos, pela Academia de Direito do Recife, cidade em que passa sua mocidade (FREITAS, 2020, p.44, 45). Com a conclusão de seus estudos, passa cerca de dois anos viajando pela Europa e, após esse tempo,

[...] voltou ao Rio de Janeiro quase pobre. Vinha do estrangeiro farto de divertimentos cortesãos; sentindo fastio e aborrecimento das grandes cidades, então lembrou-se de ir visitar uma fazenda que possuía nos sertões do Ceará, para os campos do Jaguaribe: eis aí porque o encontramos pernoitando na povoação da Passagem das Pedras [...]. (ibid.).

O primeiro capítulo se inicia com Edmundo tendo seu primeiro contato com as histórias que circulavam na região sobre uma suposta moça encantada, chamada Funesta pelos habitantes da cidade. Segundo os boatos, essa moça moraria em uma gruta, na Serra do Araré, e sairia à noite pelo vilarejo a “fazer distúrbios” (ibid., p. 38). Edmundo mostra-se cético, afinal, “[m]uitas vezes tinha zombado da credulidade do povo, e não podia tomar a sério aquelas histórias incoerentes; mas, procurava o fio da realidade perdido naquele labirinto de idéias extravagantes e fantásticas.” (ibid., p. 39). Sua posição racional se mantém ao longo de todo o romance, mesmo quando se depara com eventos inexplicáveis pela lógica ou pela ciência. Essa visão cética da personagem, além de representar um olhar externo na trama, serve de contraponto à credulidade da população do vilarejo. Ela mantém um olhar investigativo, beirando ao científico, às ocorrências vistas como mágicas ou sobrenaturais pelas demais personagens.

O primeiro contato do herói com a heroína mostra-se, contudo, um desafio para sua racionalidade: “deslizando mansamente pelo rio” (ibid., p. 40), no meio da noite, a fada do Araré navegava em um pequeno bote, tocando uma harpa e cantando. Usava um vestido branco e grinalda de flores. Era acompanhada de seu cão Terra-Nova (ibid., p. 51), “cor de azeviche” (ibid., p. 41), e de uma criatura peluda, “feia de meter

medo” (ibid.), que remava o bote habilmente. Essa criatura, “para mais afirmar a sua aparência com o rei das trevas” (ibid.), tinha uma cauda que balançava, brincando com a água. Nessa noite, Edmundo admite que havia razão por trás dos boatos que corriam pela região, mas “voltava-se no leito, frenético de impaciência (...) porque não podia achar uma explicação razoável para o que acabava de ver” (ibid., p. 42). A personagem nega-se a acreditar no caráter sobrenatural dos integrantes da cena. Volta-se todo o tempo para o uso da razão, não importa o quão fantástico se apresentem os acontecimentos: o ser que acompanhava a barqueira se tratava de um orangotango, como ela constata adiante na trama, mas orangotangos não têm caudas e, depois de conjecturar sobre o assunto, Edmundo atribui ao medo a culpa de “ver o que não existe” (ibid., p. 51). É principalmente através dessa posição de “neutralidade científica” que a história do Reino do Ignoto é apresentada para o(a) leitor(a).

É também a neutralidade da personagem que a põem em conflito com Probo, principal vilão. Ambos perseguem as paladinas do nevoeiro, infiltram-se nas empreitadas das heroínas pelo Norte do país e adentram sua fortaleza, oculta para a população geral. Apesar de inicialmente parceiros pelo interesse em comum na sociedade secreta de mulheres, ao longo da narrativa as divergências nos objetivos dos dois homens são postas em evidência: enquanto Probo intenta destruir a sociedade da Rainha do Ignoto, Edmundo “não tem nenhuma intenção hostil contra elas, limita-se somente a satisfazer a sua própria curiosidade; é um espião inofensivo” (ibid., p. 358). Enquanto Edmundo se disfarça de Odete, moça muda e próxima à Rainha, ele e Probo mantêm as aparências pela conveniência de seus diferentes planos. Probo, porém, trata Edmundo como um possível prisioneiro, visto que teme ser descoberto em sua trama se este desistisse de desempenhar o papel de Odete:

(...) enfim, é meu prisioneiro como eu sou dessas malucas. Eu hei de vigiá-lo como elas me vigiam.

- Muito obrigado, senhor, pela licença que me dá, não tema que eu abuse dela, pois estou demais interessado por penetrar no mistério.

- E eu doido por acabar com ele, disse o velho, pensando no modo de atirar o seu bote de Serpente.

Ele não queria desprender-se do Dr. Edmundo, porque contava convencê-lo e supunha ganhar um aliado inteligente e ativo. Este também, por sua vez, planejava em sentido contrário, e por isso procurava agradar a Probo mostrando-se de seu parecer. (ibid., p. 234).

Além dessa diferença de interesses, as duas personagens apresentam valores distintos. Os bons-valores de Edmundo, inicialmente de aparições escassas na obra, tornam-se evidentes ao fim da trama, principalmente pela constante dualidade aos

maus valores do vilão. O herói começa questionando o desgosto de Probo pela sociedade de mulheres:

- Por que as chama malucas?
- Porque são mesmo. Não vê o senhor uma fortuna como esta tão mal empregada em benefícios que só elas conhecem. (...) Quando podiam gozar de tudo que é dado na vida ao poder do ouro!
- E fazer bem ao próximo, não é uma virtude recomendada por Cristo? (ibid., p. 184-185).

E, ao não obter uma resposta lógica do antagonista, apenas manifestações de ódio baseadas em justificativas vagas de conservadorismo, Edmundo passa a ver Probo como um “velho ingrato e traidor, que já lhe estava causando asco.” (ibid., p.185). A discussão continua e as posições políticas e sociais das personagens são esclarecidas:

- [a Rainha] rouba ao senhor para dar ao escravo. Que absurdo! É abolicionista! Já eu a ouvi dizer que não há lei alguma de direito humano que possa escravizar um cidadão, que a condição de escravo resultou de um abuso da força contra a fraqueza, e urge reagir...
- Tem idéias alevantadas e sãs, disse o Dr. Edmundo.
- Que sãs?! exclamou Probo exaltado, veja, examine o que ela teve a petulância de declarar em um discurso que fez, na última sessão do Nevoeiro; "A pena última é o recurso dos governos impotentes para regenerar o criminoso pela instrução e pelo trabalho."
- Bem pensado! senhor Probo.
- Bem pensado também incutir no ânimo dos que a rodeiam, que o rei é o produto da ignorância dos povos antigos, que ainda não estavam em estado de governarem-se, e formar uma república.
- Bravo! uma rainha republicana!
- Como Robespierre! ou como Danton! acrescentou Probo.
- E o senhor quer-lhe mal por isso?
- Não é só por isso, senhor Edmundo, é por muitas outras idéias subversivas... Para não faltar-lhe mais nada do que subleva - é espírita!
- Espírita! mais este crime! disse o Dr. Edmundo zombando. (ibid., p. 185-186).

Desse modo, além das visões dos dois homens, temos acesso ao pensamento da Rainha, mesmo que a partir da ótica das personagens masculinas.

Edmundo, quando jovem, era dotado de grande fortuna da família e frequentador assíduo dos eventos da sociedade. Assim, ele conta com uma juventude cheia de prazeres e vazia de responsabilidades. No Reino do Ignoto, ele toma conhecimento das consequências de suas ações aparentemente levianas a respeito da ilusão às mulheres. Edmundo mostra-se arrependido por seus atos do passado: Terezinha Meireles, uma das moças a que ele dirigiu falsas promessas, e “que ele julgava viva, de boa saúde, já casada [...]” (ibid., p. 201), se suicida, e a personagem é

tomada pelo remorso. O capítulo se encerra com uma declaração de lição aprendida “- Fingir amor é um crime de morte! - dizia ele com pesar.” (ibid., p. 202).

4.2 OS VILÕES

Probo se configura como o principal vilão da trama. Seu vínculo com a heroína é mais antigo que o de muitas outras personagens. Antes de Probo e Edmundo empreenderem a viagem com as paladinas pelo Norte do país, em suas missões de bem, por três anos, Probo conta a Edmundo como conheceu a Rainha:

- Há cinco anos- disse Probo- eu era guarda-livros numa casa comercial numa capital do sul do Brasil [...] Eu despendia muito, endividei-me. Gostava de jogar um bocadinho, de tratar-me bem, de aparecer nas altas rodas, ser franco com os amigos: eis o que deu em resultado: um desfalque no cofre do patrão. Desfalque superior a cinqüenta contos!
- O patrão estava para a Europa, e eu tinha ficado com a gerência da casa.[...] Nesse mesmo dia voltei para casa em desespero! Estaria em breve desonrado, numa cadeia! Pensei em dar um tiro na cabeça. Sem dizer coisa alguma a minha mulher, [...] tirei o revólver, ia disparar, quando senti o pulso apertado por uma força estúpida! Voltei-me, e vi atrás de mim King, aquele feio orangotango [...] (ibid., p. 145-146).

Probo é levado por King para bordo de uma das embarcações da Rainha e salvo de sua situação pela generosidade da personagem que quita a dívida do homem. A condição para o quitamento era a de que Probo voltasse para bordo com sua esposa, Roberta, condição aceita pelo homem: “- De hoje em diante [...] seremos vossos escravos, iremos para onde quiserdes” (ibid., p. 147).

Probo e Roberta são realocados para uma cabana na Passagem das Pedras, afastada das demais residências, na entrada da mata. Virgínia, uma das moças da região vítima das maldades dos homens, é a única personagem que tem conhecimento sobre a cabana e sobre seus habitantes, visto que ela nutre amizade com Diana (um dos disfarces da Rainha), filha do caçador de onças (disfarce de Probo).

Probo, não satisfeito em sua posição de servo, luta constantemente contra a “maçonaria de mulheres” (ibid., p. 163), sempre de modo velado, pois teme as consequências de sua traição. Determinado a acabar com a sociedade da Rainha, ele a denuncia ao imperador, entretanto, este o toma como “mentecapto. Riu-se muito com seus cortesãos, e achou que o caso nem merecia a luz da publicidade.” (ibid., p. 358). A incredulidade quanto a uma sociedade secreta de mulheres regida por uma rainha é

o que impede Probo de concluir o seu plano, então, ele se cala, “esperando uma ocasião azada para o golpe definitivo” (ibid. p. 235). O interesse de Edmundo em conhecer a tal sociedade de mulheres é vista como uma oportunidade por Probo, que vê no rapaz um possível aliado em sua luta. Ele propõe o disfarce de Odete a Edmundo, visto que o falecimento da moça era de conhecimento apenas dos dois homens e de Roberta. Edmundo aceita a proposta e Probo admite seus planos ao novo companheiro:

(...) já não as denunciei à polícia por falta de provas... mas, meu amigo - disse o velho com mistério - eu não lhe dei entrada aqui com outro fim, foi para ajudar-me a descobrir a trama e levá-la ao conhecimento do governo. (ibid., p. 185).

É principalmente essa perseguição e conspiração constante contra a heroína e suas paladinas que confere a Probo o lugar de vilão na trama. Além disso, a personagem torna-se gradativamente o duplo do herói: enquanto este tem suas virtudes postas em evidência, Probo tem seu mau caráter revelado ao longo do romance. Além da ingratidão pela ajuda recebida da Rainha no momento de mais necessidade, a personagem conspira contra ela. O homem também não se mostra um bom marido: busca outras mulheres,

- Vou entrar somente para ver se as moças de sua terra são bonitas.
 - Isso não deve interessar-lhe, Sr. Probo; já não é moço, além disso, é casado.
 - Quem sabe se ainda não ficarei viúvo (...) (ibid., p. 357).

Mente para a esposa, além de se mostrar egoísta ao gastar todo o dinheiro em jogos e esbanjamentos para próprio prazer,

- E seu marido, Roberta, que é feito dele?
 - Ah! senhora, quando chega aos portos, tem tantas comissões a desempenhar que só me aparece às pressas, e muito raras vezes.
 Pobre mulher, disse Clara Benício consigo, ou ignora ingênua o procedimento do marido, ou santamente lhe encobre as manhas: deixei-o há pouco jogando bilhar; à noite vai ao espetáculo lírico e, vestido a lorde gasta na sociedade todo o dinheiro que a Rainha do Ignoto lhe dá para remir a necessidade dos pobres que ele pode conhecer no papel de pescador. (ibid., p. 256).

O temperamento agressivo de Probo aparece na trama quando Edmundo não compactua com seus planos contra as paladinas. Probo não cumpre a promessa que fez a Edmundo de levá-lo como Odete para dentro do Ignoto por três dias apenas, para que ele pudesse ter sua curiosidade saciada. Em vez disso, leva o herói nas viagens

das paladinhas por três anos. Quando Edmundo protesta contra as vontades de seu carcereiro, é ameaçado por ele:

- É o desespero! Estou quase louco deveras, pois o senhor prometeu-me fazer voltar dentro de três dias, e já lá se foram eles; agora me trouxe a reboque para bordo de uma embarcação cujo rumo eu ignoro, e vem falar-me inconveniências...

A fisionomia de Probo transformou-se, e, baixinho, entre dentes, disse-lhe ao ouvido:

- Ao primeiro movimento de revolta que me comprometa, mando-o conversar com os peixes... faça-lhe ver fundo do mar.

O Dr. Edmundo teve medo da expressão dos olhos do velho gigante (...). (ibid., p. 216-217).

E:

[o] senhor não contente em reduzir-me ao cativo, quer degradar o meu caráter!

- O melhor, Doutor, é deixar de fanfarrice de dignidade estulta; nem o senhor é o que parece ser, nem eu acredito em homem de bem... e ainda que acreditasse já empalmei-o para ajudar-me no projeto, e não o largo. Fique certo de que é vigiado; não é com facilidade que me foge.

E riu-se com ar perverso.

O Dr. Edmundo, subjugado pelo olhar terrível daquele atleta gigante, de músculos de aço, abateu-se (...) (ibid., p. 242).

Apesar de toda essas ameaças, Probo é covarde, teme Edmundo e a Rainha:

- Não tenho contado só com a minha força física para isso: conto também com o poder oculto dela, mas, se o senhor se rebelar, tenho que fazer consigo- disse Probo, com um riso infernal.

- Não temo covardes. O Sr. Probo diz muita coisa que não cumpre. Foi assim que fez queixa ao Imperador dessa maçonaria de mulheres, disse o Dr. Edmundo com ironia.

Probo era covarde mesmo; diminuiu a força de sua energia e, abrandando os gestos e a voz, disse:

- É verdade, não fiz queixa dela; pois, além de ser uma ingratição, era impossível cumprir o meu desejo. O poder dessa mulher é protegido por uma sombra de ocultismos terrível, que é de balde procurar vencê-la. (...) (ibid., p. 357-358).

Seu caráter vilanesco se encontra também nas suas ideias ultrapassadas (porém ainda presentes na época da obra e da autora). Imperialista e conservador, Probo combate a Rainha que, na sua visão, deve ser desmascarada, visto se tratar de uma mulher representante de uma sociedade que não presta contas ao imperador, nem o serve; uma mulher que usa de "ocultismos", isto é, meios ainda não compreendidos pela ciência e pela população, para realizar seus planos; uma mulher que luta contra a escravidão e às tiranias da sociedade conservadora e patriarcal; que é a favor da república e, ainda, é espírita num país católico. Essas características

tornam a personagem uma conjuntura das ideias inovadoras da época. Probo e a Rainha do Ignoto representam duas pontas opostas da sociedade brasileira dos anos 1800: a primeira, que luta para manter um sistema ultrapassado que perpetua as desigualdades e, a segunda, que luta por inovações e pela melhora na condição dos menos favorecidos.

O papel vilanesco é ocupado majoritariamente por Probo. No entanto, cada caso tratado pelas paladinas envolve diferentes personagens, e os problemas são causados por diferentes figuras. Edmundo, apesar de caracterizado como o herói da trama, é também encontrado na posição de vilão. As atitudes do herói quanto ao tratamento dado às mulheres, principalmente no início da trama, recebem destaque: “ninguém o vencia no galanteio” (ibid., p. 45), recebia “muitos recadinhos particulares e íntimos” (ibid.), contudo,

[e]m matéria de amor não admitia a verdade, zombava de meia dúzia de corações, verdadeiros tesouros de sentimento, onde tinha feito despertar o mais sincero e puro afeto e, depois ia escrever folhetins, nos rodapés dos jornais dos estudantes, contra a inconstância e leviandade das mulheres, rindo-se ao mesmo tempo com os amigos de ter feito no mesmo jornal, com diversos pseudônimos, quatro ou cinco sonetos: a Marília, Laura, Beatriz, Leonor e Julieta. (ibid.).

A crítica é dirigida a toda sociedade, visto que esse comportamento

(...) não privava que o acadêmico gozasse da maior consideração dos pais e simpatia das filhas... Era tão afável... tão elegante e delicado... Quem poderia deixar de estimá-lo? Depois, não eram aquelas as qualidades mais próprias para atrair na sociedade? (ibid.).

Assim, não apenas Edmundo é visto como responsável pelas ilusões às moças e difamação delas, mas, também, a sociedade, que admite qualquer atitude de um homem, principalmente um homem branco e rico. O próprio herói admite a posição de imunidade que ocupa na sociedade. Quando a Rainha rouba as cartas recebidas pelo “herói” de diferentes garotas que julgavam ser amadas por ele nos tempos da faculdade, sendo Alice, esposa de seu amigo, Gustavo, uma dessas garotas,

[Edmundo] empalideceu: faltava-lhe dentre os maços de cartas que recebera das moças que fingira ou pensara amar nos seus anos de acadêmico, aquele que continha as cartas de Alice.
- Forte imprudência! exclamou ele, não ter queimado isto! Mas com que fim fazem estas coisas? A mim não pode danificar este roubo. (ibid., p. 125).

O(A) leitor(a) poderia ser levado(a) a pensar que se tratava de comportamentos de um jovem, se a personagem, anos mais velha, não agisse da mesma forma com inúmeras moças da região a que recém chegava. O Dr. chega a ser repreendido pelas senhoras mais experientes (ibid., p. 59, 61). É somente quando a personagem começa a ter contato com as possíveis consequências de seu comportamento que ela passa a se questionar quanto mal não teria causado com seus atos inconsequentes.

Virgínia, uma conhecida do herói que no passado era amada, ou acreditava ser amada, por Gustavo, amigo de Edmundo, encontra-se doente e próxima da morte depois de ser trocada por Alice por interesses financeiros do homem que se dizia seu futuro marido. Ao reencontrar Virgínia, Edmundo tenta repreender o amigo traidor, Gustavo, mas “lembrava-se que talvez com seus protestos levianos e inconsiderados tivesse também roubado a alegria de alguma pobre moça de coração bem formado.” (ibid., p. 70). Além disso, admite que teria feito o mesmo que o amigo,

visto não ser com amor que se manda ao mercado, às lojas de modas, ao joalheiro, ao empresário de teatro e a todos mais que fornecem o que há de útil e recreativo no mundo elegante (ibid., p. 67),

mostrando-se, assim, tão fútil e leviano com o bem estar alheio quanto Gustavo. Mais adiante na trama, quando chega a ele a informação de que Terezinha Meireles, moça a quem dirigia galanteios infundados, se matou após o desaparecimento inexplicável do amado Dr. Edmundo, a personagem é tomada pelo pesar (ibid., p. 201-202).

Apesar de não ser uma personagem tão malévola quanto Probo, Edmundo também não é dotado de valores muito elevados. Sua irresponsabilidade é reconhecida por ele e por seus conhecidos: tendo herdado uma grande fortuna ao ficar órfão, viajou para o exterior e lá teria gastado todo o dinheiro com “divertimentos cortesãos” (ibid., p. 45). Admite seus atos em conversa com um amigo:

- Qual! Tenho sido um malandro! Viajei pela Europa, gastei uma boa soma, e agora a pretexto de descansar das viagens vivo de magros rendimentos que me ficaram, sem cuidar do futuro (ibid., p. 237).

E, quando o outro sugere um casamento por interesse, Edmundo contesta a possibilidade de se casar e sua leviandade em relação aos sentimentos das mulheres é reforçado:

- Estás zombando, conheces o meu caráter...

- Eu sei - disse Armando - que vives como outrora, correndo em busca de uma visão de mulher como não existe, e que nisto perdes muito tempo impressionado com lances dramáticos e sentimentais, que depois se evolvem como o fumo do teu charuto.
- É certo. (...) (ibid.).

A libertinagem da personagem é apenas uma de suas características vilanescas. Edmundo persegue obsessivamente a Rainha em nome da satisfação da sua curiosidade. Apesar de não ter objetivos funestos como os de Probo, Edmundo se assemelha aos vilões góticos pela perseguição desenfreada e desejo devastador pela heroína. Desde o momento em que Edmundo vê a Fada do Araré pela primeira vez, ele não consegue dormir e passa seus dias na busca de formas de se aproximar da heroína e desvendar todos os aspectos de sua vida. É assim que a parceria de Edmundo e Probo se inicia, e o chamado de “herói” (ibid., p. 45, 52, 118) na trama consegue realizar seus desejos.

Há ainda no romance certas personagens que assumem diferentes aspectos de vilões góticos femininos. Durante as ações das paladinas de ajuda aos necessitados, muitos dos casos envolvem maridos ou pretendentes que deixam suas esposas e prometidas em uma situação de miséria social ou psicológica. Gustavo Braga é um deles. Ele ilude Virgínia quanto ao seu amor e a um futuro casamento mas, desposa Alice quando descobre que Virgínia não receberia a herança do pai adotivo. Assim, além de ser ludibriada pelo tio a quem seu falecido pai confiou os negócios, mas que não presta nenhum tipo de ajuda financeira à órfã, ela é enganada pelo amado e trocada por sua prima, de melhores condições financeiras. A personagem Gustavo, assim, se enquadraria na característica do vilão gótico feminino de baixos valores morais, cujas ações são motivadas pela busca de maior poder, independente de quão cruel sejam os meios para atingi-lo .

Jovelino Vilela é outro homem “conquistador” do romance. A personagem é conhecida pelas paladinas como “o leão devorador da felicidade das moças ingênuas ou sinceras” (ibid., p. 295): “(...) muito querido das moças. Ele fazia consistir a sua glória em apaixoná-las até a loucura, para depois atormentar-lhes o coração com desprezo e chascos que fazia delas na roda dos amigos.” (ibid.).

Outras personagens representam o lado cruel e violento dos vilões góticos femininos. Homens, pais ou maridos, que têm como alvo de sua fúria e atos irresponsáveis as próprias esposas ou filhas, agindo de formas vis e levando as vítimas à morte ou à loucura. Os casos são tantos ao ponto de uma das alas dos

prédios construídos pela Rainha do Ignoto em sua ilha ser destinada exclusivamente a essas vítimas: a ala de “Recolhimento dos Desconsolados” (ibid., p. 193).

Introduziu os visitantes em uma sala, onde se via mulheres de todas as idades, com sinais de todos os sofrimentos morais e físicos que inutilizam o corpo: estava uma com uma paralisia agitante e uma aneurisma na aorta, causada por um aperto de garganta que o marido lhe dera, quando bêbado, cambaleando, voltava uma noite da taverna. (ibid.).

Edmundo visita a ala, disfarçado de Odete. Vê duas cegas, mãe e filha que teriam “cegado de chorar” (ibid.) após terem o filho e irmão enviado para a Guerra do Paraguai por um “mandão de aldeia”(ibid.) por conta de pequenas intrigas e ser morto em combate. Outra mãe e filha se encontram nesse mesmo local: a mãe, chamada de Flávia, tem uma grande cicatriz no pescoço, fruto de uma tentativa de suicídio. Sua filha, que nasceu com deficiência física e mental, encontra-se em uma rede ao lado da mãe: “[e]la tinha as pernas cruzadas dentro da rede e olhava para os visitantes com um riso tolo, misturado de palavras sem nexos.” (ibid. p. 195). Mãe e filha teriam chegado nessas condições por conta da maldade do marido/pai:

O marido de Flávia, pouco tempo depois de casado foi fazer uma viagem e não voltou; ela soube que ele vivia com outra mulher lá para os sertões do Piauí, e continuou a esperá-lo, vivendo só na casinha em que ele a tinha deixado. Uma tarde, ao pôr-do-sol, ela o viu entrar empunhando uma faca que cravou-lhe de um lado. A pobrezinha caiu banhada em sangue, e ele, julgando-a morta, fugiu para casar com a outra; mas enganou-se, ela escapou e, estando para dar à luz a primeira filha, esta em consequência da grande quantidade de sangue que perdeu a mãe, nasceu paralítica e idiota. Ali está sentada naquela rede, sem se poder erguer, já há trinta e seis anos! É uma vítima da perversidade de seu próprio pai! (ibid., p. 194-195).

Outra sorte de personagem vilanesca no romance é a de senhores de engenho, donos de grande quantidade de terra e beneficiários do sistema escravocrata. Capitão Maturi é representativo desse tipo de tirano. É cruel com os escravizados, um “bando faminto e esfarrapado” (ibid., p. 303) que vive em condições subumanas:

(...) aquelas choupanas enterradas na lama são a senzala?

- Inhá sim... a moenda é a vapô, e meu sinhô mandou encaná água do córrego do Cajueiro pra lá; depois quando vai esgotá a caldeira ou água dôta serventia, deixa corrê prá baixa por uma levada que mandou cavá pelo Gabrié e João Caxangá.

- Para alagar a senzala?! tomou Camila Franco.

- Inhá sim, promode a frieza, sezão não sai do corpo do preto... vai trabaia tremendo, não faz mutô, apanha bolo prá spertá preguiça. (ibid., p. 301).

Além da crueldade, o dono do engenho é descrito como covarde que teme as práticas religiosas das pessoas negras e ciganas:

O valente senhor de engenho, com o pelo arrepiado como um cavalo magro em noite de trovoadas, partiu como uma flecha, pois não lhe agradou muito os olhares esguelhados que lhe lançava um grupo de ciganos que riam às escancaras dos improvisos intencionais. (ibid., p. 313).

4.3 A HEROÍNA E O SUBLIME

A heroína da obra de Freitas pode ser vista a partir de dois vieses: ora ela é descrita como um ser bondoso, ora como um ser maligno. A população da região da Passagem das Pedras, no geral, e Probo vêem a heroína como a Funesta: um ser malévolos que, como um fantasma ou demônio, assombra a região e vive na Gruta do Araré. Principalmente através do caráter supersticioso da população local, as primeiras informações a respeito da personagem são transmitidas a Edmundo. Valentim, um habitante da região, destaca a malevolência da heroína:

(...) dizem que tem uma gruta, onde mora uma moça encantada numa cobra, que à noite sai pelos arredores a fazer distúrbios.
 (...) Uma noite destas [minha avó], viu, ela mesma, descer da serra e passar cantando pela estrada uma moça bonita, vestida de branco. E o senhor quer saber? la seguida pelo diabo, um moleque preto de olhos de fogo, com uma cauda comprida, que arrastava no chão!
 Ela tem pacto com Satanás!
 (...) Dizem que, onde aparece, é desgraça certa. Chamam-na A Funesta – Deus me livre de encontrá-la. (ibid., p. 38-39).

A visão de Valentim é representativa da opinião que circula pela região: a Funesta é um ser quase mítico, de caráter maligno, que tem pacto com o diabo e causa desgraças por onde passa. Úrsula, uma senhora que trabalha para Edmundo, relata as “diabruras” (ibid., p. 48) feitas pela Funesta durante a noite:

Onde aparece deixa o sinal. Olhe, para o amanhecer de hoje, furtaram os porcos do Zé Pereira! Num samba que houve ali pra baixo, o pau roncou!
 (...) isto aqui nunca se dava; depois que a tal de Funesta começou a sair da gruta e a passear de noite pelo povoado ... olha lá furto! Olha barulho! (ibid., p. 48).

Ritinha, irmã de Valentim, é outra testemunha da figura fantasmagórica da Funesta. Ela alerta Edmundo quanto aos perigos que a envolvem: “- É tão má assim? Perguntou ele com um risinho de dúvida. – Ora se é – disse a menina, e afastou-se correndo atrás das cabras.” (ibid., p. 50). E, como confirmação do caráter maligno da

personagem, Edmundo tem dificuldades para seguir o caminho da gruta onde a mulher-demônio habitaria, pois seu cavalo “buscava sempre direção oposta da que lhe dava o cavaleiro.” (ibid.), visto que

(...) os brutos, que nós chamamos irracionais, têm mais exato conhecimento do perigo, e sabem melhor livrar-se dele que o mais abalizado sábio! Certamente, um cavalo, uma cabra, ou um gato sabe melhor o caminho que lhe convém à borda do precipício que o ser mais inteligente do mundo! (ibid.).

Esses apontamentos a partir da visão dos moradores da região ocorrem principalmente no início da trama. Probo, porém, compartilha dessa visão sobre a Rainha ao longo de todo o romance e, para ele, a personagem seria uma praticante de “bruxaria” (ibid., p. 152), o “diabo” (ibid., p. 185) que, junto com sua “maçonaria de mulheres [traria] um desígnio funesto para o país” (ibid., p. 183), além de ter seu poder “protegido por uma sombra de ocultismo terrível” (ibid., p. 358).

Edmundo, a voz da razão na obra, também acaba por acreditar nessa visão maligna da Rainha e suas paladinas, mesmo que por um breve momento:

apesar de toda a instrução que recebera, de tudo que tinha aprendido nas viagens, propendeu para a superstição, e chegou a pensar que a Rainha do Ignoto e as Paladinas do Nevoeiro não eram seres vivos, eram almas errantes, fantasmas dos outros mundos a divagar na terra. Lembrou-se do que diziam os habitantes das margens do Jaguaribe, quando lhe chamavam a Funesta. (ibid., p. 271).

Há ainda na obra uma visão da personagem principal como uma mulher-fada que, assim como a caracterização da mulher-demônio, é construída no âmbito do fantástico. Esse dual mulher-demônio e mulher-fada se dá ao longo de todo o romance, de modo que a personalidade da Rainha flui entre os pólos da maldade e da bondade de acordo com os olhares das demais personagens.

Seu caráter feérico encontra-se na obra na figuração da personagem como a “fada da gruta do Araré”, como também é chamada (FREITAS, p. 42, 43, 45, 51). A ideia de um ser mítico é reforçado por diversos elementos relacionados à personagem como seus métodos incompreendidos pela razão para observadores externos, seus companheiros animais, que se portam como servos fiéis, bem como sua ligação a elementos da natureza e da mitologia nos rituais empreendidos por ela e por suas paladinas, em que se vestem como figuras da mitologia grega. As mulheres envolvidas nas causas do bem são chamadas na obra de amazonas, em uma referência direta às mulheres guerreiras da mitologia grega. Essa sociedade de mulheres guerreiras

viveriam, segundo o mito, nas margens de rios ou perto do mar e seria regida por uma rainha. Situação similar ocorre no Reino do Ignoto. Além disso, no seu disfarce de filha do caçador de onças, ela é chamada de Diana. Diana é o nome dado pelos romanos à deusa grega Ártemis, uma mulher corajosa e poderosa, que cuidaria das outras mulheres, das meninas e dos mais fracos, ao mesmo tempo que teria sido associada à prática de bruxaria na Idade Média (MARTINI, 2018; OSAUA, TANAKA, 1997). Essa deusa teria forte ligação com a natureza, com as florestas e com as montanhas e seria seguida pelos animais (MARTINI, 2018). Além de seu Terra-Nova e do King, o orangotango que se comporta como homem, Diana possui uma veadinha, chamada Minusa: “- Vê, Virgínia, vê, ali vem descendo a ribanceira a veadinha da Diana... Já nos viu... vem ao nosso encontro... toma, toma, Minusa, Minuzinha” (FREITAS, 2020, p. 83). A “veadinha” é mencionada na trama uma única vez, passando a ideia de aleatoriedade. Porém, justifica-se quando relacionamos a personagem da Rainha com a figura da deusa Diana, representada, muitas vezes, em companhia desse mesmo animal, como ilustrado na Figura 1.

Figura 1 - Ártemis, deusa da caça, conhecida como Diana de Versailles.



Fonte: *Musée du Louvre*, Paris, França. Asa Sully, Sala 348. Disponível em http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=911&langue=fr. Acesso em jul. de 2022.

O caráter mítico da personagem, como um anjo, uma fada ou uma deusa, é complementado pela imensa bondade e poder da Rainha. Além de voltar suas atividades para a ajuda dos necessitados, a Rainha é dotada de bons valores como altruísmo, solidariedade e imensa coragem. O episódio em que as mulheres guerreiras, em suas embarcações, se deparam com um naufrágio é o momento em que a coragem da Rainha é posta em evidência:

Ela sentia na alma a ânsia do bem, e afagava a idéia de arriscar a vida para a salvação daqueles que morriam deixando talvez a felicidade, o amor.
 - Companheiras de minha alma! - gritou ela com voz alterada - Corramos a salvar aquela gente!
 - Como? perguntou a imediata, se nós mesmas corremos perigo em nossa embarcação!
 - Lanchas ao mar! tornou ela com energia. - ninguém se moveu, as paladinas estavam estateladas!
 - Inês Racy, tome conta do comando.
 E já no portaló, com um pé na escada, gritava no delírio da sua aflição:
 - Meu salva-vidas! tragam-me o meu salva-vidas! King! Fiel! Vamos depressa...
 Oh! Deus, uma criança que se afoga! caiu dos braços da mãe!
 E correu para saltar no barco salva-vida, que três marujas corajosas haviam lançado ao mar.
 Mas, só acompanhada por King que remava desesperadamente, e por seu Terra Nova, lá se foi ela misturando os seus gritos de animação com o clamor dos naufragos, o bramido do mar e o sussurro do temporal!
 As paladinas tomadas de um só pensamento bradaram:
 - Está louca! Está louca a comandante do Tufão!
 - Adeus, Rainha do Ignoto! exclamou Roberta, ajoelhada, e banhada em pranto.
 Alguns minutos depois elas viram um espetáculo sublime! Aquela mulher extraordinária aparecia iluminada pelo relâmpago, como um ser sobrenatural, recebendo a bordo do barco os naufragos que se agarravam a ela, e os que Fiel arrebatava às ondas com uma perícia sem nome!
 Uma chuva de palmas ressoou a bordo do Tufão! e as Paladinas gritavam em frenético delírio:
 - Bravo! Bravo! (ibid., p. 225-226).

O episódio em que a Rainha, disfarçada de sargento, entra em um prédio em chamas para salvar a vida de uma moça doente enquanto ninguém mais parecia disposto a correr o risco (ibid., p. 261) é outro ato de heroísmo que define a Rainha do Ignoto como a autêntica heroína do romance.

Outro elemento que reforça a posição da personagem como a heroína gótica no romance é o caráter angelical de sua figura. Na primeira vez que Edmundo vê a protagonista, ela aparece no meio da noite, cantando uma canção francesa em uma pequena embarcação e assemelha-se a um anjo, como afirma Edmundo, um “ anjo da saudade” (ibid., p. 41):

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

De pé no meio do bote, encostava a harpa ao peito, e tocava com maestria divina! O luar dava-lhe em cheio nas faces esmaecidas pelo sereno da madrugada, e os olhos extremamente belos estavam amortecidos por uma expressão magoada de tristeza indefinível.

Algumas gotas de pranto umedeciam-lhe as pálpebras, e tremulavam ainda nas negras pestanas. (ibid.).

A sua candura é reconhecida por suas amigadas. Virgínia, única personagem da região da Passagem das Pedras que conhece a Rainha, mesmo que no seu disfarce como Diana, a descreve como “uma criatura sublime! Uma fada! Uma deusa” (ibid., p. 88). Carlotinha, Virgínia e Diana formam o trio de personagens femininas que se encontram na esfera da mulher-angelical. As três são constantemente comparadas a anjos por suas aparências ou por seus comportamentos (ibid., p. 47, 65, 72, 78, 82, 102, entre outras).

Em contrapartida, existem as personagens femininas que fazem oposição às mulheres-anjo: as mulheres-demônio. Mesmo que a Rainha seja por vezes comparada a um ser infernal, seu caráter elevado a enquadra na imagem da mulher-anjo. O contrário ocorre com D. Matilde e suas filhas, em especial Malvina e Henriqueta. Mãe e filhas são portadoras de um caráter malévolos, não “podiam suportar a vista de uma dor física ou moral. Estavam sempre onde estava o riso e nunca do lado do pranto.” (ibid., p. 79).

Se lhe faziam convite para um baile, um jantar, um casamento ou outra qualquer festa, dizia logo D. Matilde às filhas que era indispensável comparecer sob pena de perderem as simpatias das boas e antigas relações; mas, se lhe mandava dizer uma amiga que acabava de perder o filho, a genro, ou o marido, ela, depois de grandes lamentações e fingidos desmaios em presença do portador, mandava dizer que ficava doente do grande pesar e do susto que lhe causara a notícia, por isso não podia ir fazer-lhe companhia na solidão do anojamento.. (ibid., p. 80).

Personagens classistas, desprezam e são extremamente maldosas a quem chamam de “gente baixa” (ibid.), ou seja, qualquer pessoa sem grandes posses econômicas ou que não siga a última moda. Criticam Carlotinha por suas roupas, desatualizadas em comparação à moda francesa (ibid., p. 72) e zombam dos que chamam “matutos” do campo: pessoas da região de pouca instrução formal. Os seus comportamentos maldosos chegaram ao extremo de enlouquecer uma moça antigamente habitante da região. Eusébia é uma das mulheres que foram acolhidas

nas alas do prédio Purgatório do Reino do Ignoto. Ela é vítima das maldades das filhas de D. Matilde. Sua história é assim descrita:

(...) apaixonou-se por um oficial do exército que morava no mesmo quarteirão da rua. Ela entendeu ser correspondida somente porque ele, ao passar pela janela a cumprimentava, sem sequer lançar-lhe a vista. Mas, quem teve a culpa foram umas moças que moravam na vizinhança e que a tomaram para divertimento. Contando-lhe mentiras que lhe davam esperanças ilusórias, excitavam-na cada vez mais a entregar-se àquela desarrazoada paixão, aconselhavam-lhe muitas asneiras, e a pobre Eusébia apresentava-se todas as tardes à janela ridiculamente enfeitada para ver passar o pretendido namorado. À noite ia conferenciar com as malévolas amigas, que com insinuações perversas levavam-na a dar espetáculo a suas visitas. Eusébia passava pelo ser mais desfrutável do mundo. E quando se retirava, as tais amigas faziam dela, diante de quem quer que fosse, zombarias desumanas! A Rainha do Ignoto diz que muitas vezes presenciou essas cenas revoltantes, e previu o resultado. A pobre moça tinha o juízo fraco, e o corpo também, porque a mãe era viúva de poucos recursos; foi se impressionando e enlouqueceu. Eis a história desta infeliz. (ibid., p. 189-190).

Quando Edmundo, que visita as alas do Purgatório, pergunta quem seriam as tais amigas maldosas, a senhora que o guia pelo local responde: “- Apenas sei que são filhas de uma viúva, Matilde de Moura” (ibid., p. 190). É também a essas personagens femininas, que atuam contra outras moças, que a Rainha vai destinar suas atividades, além do combate às tiranias patriarcais. Por exemplo: na festa dada por D. Matilde para as filhas em ocasião dos seus aniversários, em que toda a cidade se encontrava reunida, a Rainha manda entregar um “presente” para as filhas da viúva:

- Aqui está um presente que me entregaram na porta, dizendo que... não sei quem mandava para as aniversaristas... também não sei quem se chama aqui aniversaristas.

Boão do Paço adiantou-se e tirou da salva uma garrafinha branca cheia de um líquido rosado, e leu o rótulo em voz alta demorando em cada sílaba:

- Ju... í... zo de Ali... ce... presen... te de Astol... fo... vindo ago... ra do rei... no da lua.

Alice levantou-se arbatadamente, e quando tomava a garrafa, com modo desabrido, esta se lhe escapou das mãos e, ao som de um tirim-tim-tim de pedaços de vidro quebrado, se espalhou na sala um perfume delicioso.

Boão do Poço não entendia de melindres, pegou no outro objeto e leu como no primeiro:

- Manu... al de civi... lida... de envia à Henriqueta um peda... gogo...

Henriqueta ergueu-se furiosa, arbatou o livro, rasgou as folhas acetinadas que o compunham e atirou-as pela janela. (ibid., p. 98-99).

O combate às vilanias patriarcais, porém, é a principal atividade empreendida pela Rainha, o que a configura no papel de heroína gótica feminina. Para que seu reino fosse construído e suas atividades realizadas, ela desfruta de uma fonte de renda, detalhada por Probo (ibid., p. 185): ela explora minas na região, funda casas

comerciais, fábricas e engenhos, centros de lavoura e grande criação de gado, “de forma que tem em todas, ou em quase todas as províncias do Brasil, um rendimento fabuloso!” (ibid.). É com essa renda que a Rainha constrói seu reino e consegue ajudar os necessitados e é assim que, segundo Probo, realiza os “males que ela causa às mais santas instituições, como sejam: ao direito de propriedade dos senhores, à monarquia e à religião” (ibid., p. 186).

A sociedade secreta do Reino do Ignoto é localizada na Ilha do Nevoeiro, assim chamada por ser protegida do mundo externo por uma névoa constante. A névoa funciona como uma barreira visual e é assim mantida:

ao norte, ao sul, a leste, e a oeste uma torrezinha sobre um rochedo, com uma vigia para embarcações que passam, e uma hipnotizadora para seus passageiros e tripulantes, de forma que eles só vêem um nevoeiro e nada mais. (ibid., p. 198).

A hipnose, além de ser usada constantemente na defesa da ilha, é aplicada nos disfarces das paladinas em suas empreitadas a fim de manter suas identidades veladas. Nessas ocasiões as guerreiras do bem contam também com os figurinos do guarda-roupa do Ignoto. A Rainha nunca revela sua verdadeira face, nem mesmo para suas paladinas e assume diferentes semblantes, dependendo da missão em que se encontra: para cuidar de uma jovem doente, se transforma em uma viúva de nome Zuleica Neves e com voz de uma rouquidão intensa; para salvar a vida dos escravizados de um senhor cruel, se disfarça de capitão dos Ciganos; para salvar Laura, a moça doente presa em uma casa em chamas, se disfarça de sargento de nome Júlio Pequeno; para salvar a vida de um marinheiro condenado injustamente à morte e comprometido com uma moça também vítima do abuso de poder das autoridades, ela se transforma no que for preciso, dependendo do espectador:

Não podia rezear coisa alguma, ninguém lhe tolheria o passo, porque ela só pareceria o que quisesse parecer, se encontrasse um soldado ele veria nela um superior, e lhe faria a continência militar devida aos oficiais; se encontrasse um paisano ele julgaria ver um padre debaixo da umbela, que ia levar o Sacramento a algum enfermo. (ibid., p. 249).

Da mesma forma, suas paladinas e alguns poucos homens aliados nas suas causas do bem também usam de disfarces de acordo com a necessidade dos casos, acoplados ao recurso da hipnose.

Para que o reino se mantenha e as missões possam ocorrer, a sociedade do Ignoto é extremamente organizada: as paladinas ocupam diferentes Ordens e

diferentes posições dentro das Ordens, dependendo do seu nível de experiência e autoridade na área. São ao todo quatro Ordens: a primeira, Submissão e Vontade, é destinada às paladinas novatas; a segunda, Trabalho e Coragem, é destinada a profissionais de diferentes indústrias; a terceira, Intrepidez e Sutileza, designa, respectivamente, o exército da Terra e o do Mar; e a quarta, Luz e Prudência, é ocupada por amantes das Letras e das Belas Artes. Assim, todas as áreas servem ao propósito maior de ajudar os necessitados e de acolhê-los, se necessário, no Reino do Ignoto. Seus casos são focados no resgate de mulheres em situação de vulnerabilidade social, principalmente por conta de algum ato de violência de um homem: seja o pai, o marido ou algum superior (oficial da marinha ou senhor de terras). A Rainha e suas paladinas resolvem os problemas e capacitam as mulheres prejudicadas a retornar à sociedade ou, então, acolhem-nas no Reino.

Apesar de a Rainha não se encaixar no perfil da donzela em perigo, ela ajuda uma moça que se encontra nessa posição: Amélia. Comprometida com seu amado, Marcos, integrante da marinha, Amélia acaba tornando-se alvo do amor profano de um alferes que, sendo rejeitado em suas perseguições à moça, age contra Marcos: o oficial rebaixa-o de patente e o faz ser condenado injustamente à morte por chibatadas (FREITAS, 2020). O plano da Rainha é posto em prática e, usando de seus disfarces, consegue resgatar Marcos. O casal é realocado e têm suas identidades e trabalhos alterados como forma de os manter seguros.

Os casos são tantos que existe um Cônsul Geral do Infortúnio, criado e gerido pela Rainha e suas paladinas. Por seu intermédio, os casos são tratados individual e gratuitamente. Clara Benício, a médica oficial da Rainha, se encarrega de tratar os doentes na ala do Cônsul que serve de enfermaria. O Cônsul pode ser acessado a qualquer hora do dia e por qualquer pessoa. Entre suas atividades consta também a

distribuição das esmolas aos pobres recolhidos, aos que sofriam necessidades no interior de suas casas; viúvas decentes, velhos inutilizados que tiveram posição e hoje se envergonham de estender a mão para receber o pão amargo da caridade pública. Também vinham ali operários sem trabalho procurar em que ganhar dignamente a subsistência de sua família, moços pobres sem emprego que buscavam um arranjo para servir de arrimo à sua mãe, ou a irmãs órfãs. Todos saíam satisfeitos, nem um só trazia o semblante desconsolado (ibid., p. 283).

O método de ação da Rainha contra as tiranias da sociedade patriarcal é descrito por Da Silva (2010) como uma “tática” da autora, como escritora mulher, e da Rainha, no plano literário, de se incluírem na sociedade que as querem silenciadas e

que não acomoda lugar para mulheres que rompem com o papel submisso a qual são compulsoriamente destinadas. Dessa forma, a Rainha usa a seu favor a ideia de que as mulheres deveriam se destinar ao cuidado, seja dos filhos, maridos ou necessitados, para ocupar e expandir seu domínio na sociedade. Para isso, usando do termo de Certeau (apud. Da Silva 2010), a “tática” de combate às tiranias na e da sociedade patriarcal envolve, em muitos casos da história das mulheres, o uso dos preconceitos difundidos na sociedade contra o próprio sistema: se a mulher é destinada ao cuidado, um Cônsul Geral do Infortúnio, que mais se assemelha a uma casa de caridade, não seria uma transgressão da ordem estabelecida. Do mesmo modo, a concepção segundo a qual as mulheres são seres inferiores intelectualmente é utilizada à favor das paladinas, como um escudo construído pela própria sociedade: mesmo que alguém revelasse a existência do Reino do Ignoto, como Probo afirma ter tentado, o caso seria visto como um delírio, tendo em vista que, na concepção da misógina, mulheres nunca conseguiriam formar uma sociedade de tanto poder e organização sem o conhecimento ou ajuda dos homens.

O caso em que a Rainha liberta os escravizados do poder tirânico do senhor de engenho Maturi é outro exemplo da aplicação dessa tática: sabendo se tratar de um homem mesquinho e cruel, a Rainha usa dessa vilania de Maturi contra ele mesmo. Sob a alegação que ela, no disfarce de capitão dos ciganos, é um homem que não aceita desaforos de escravizados e quer comprar o escravizado Gabriel com o intuito de o castigar, ela consegue fechar negócio com Maturi, que compactua com sua ideia cruel (FREITAS, p. 308). Depois da negociação, a Rainha consegue êxito no restante de seu plano de libertação de todos os demais cativos do engenho de Maturi. Usando da ilusão hipnótica de que chovia pedras preciosas, a ganância das pessoas ricas da região é usada contra elas mesmas: enquanto se digladiavam pelas pedras, os escravizados eram escoltados para longe.

Além do forte traço combativo às tiranias patriarcais, a Rainha do Ignoto compartilha com as heroínas do Gótico feminino brasileiro de um final trágico e pessimista. Por se tratar de uma personagem com ideias utópicas, ela não encontra um lugar no mundo. Seu suicídio é um símbolo da inadequação das ideias elevadas da personagem à realidade das mulheres na sociedade patriarcal. Mesmo com todo o poder da Rainha, as estruturas opressoras não são abaladas. A morte acaba sendo a única saída para aqueles que não compactuam com desse as vilanias desse mundo funesto. A cena do suicídio da Rainha é teatral e assemelha-se a mais um ritual

empreendido por ela e suas paladinas. Enquanto canta ao som de sua harpa uma ópera de Verdi, a personagem realiza o apelo de “*asciatemi morir*, isto é, ‘deixem-me morrer’, (...) o apelo de todas a Didos (...) sem outro recurso que a morte: essa é a finalidade secreta da ópera” (CLEMENT, 1993; apud CAVALCANTE, 2007).

4.4 TEMPO, CENÁRIO E ENREDO

4.4.1 Evocação do Passado

O passado pode ser encontrado na obra de Freitas a partir de personagens e segredos antigos que ressurgem após longos anos. Uma dessas personagens é Jaime Ortiz, um admirador da Rainha de quando ela tinha 15 anos (e ele 30), ou seja, mais de 16 anos antes do momento em que se passa a história (FREITAS, 2020, p. 334). Através do ressurgimento da personagem, segredos antigos sobre famílias da região são revelados. Ortiz, segundo a heroína, já na sua juventude mantinha o costume de beber e andar com ladrões, e o ressurgimento da personagem se dá através de uma tentativa de furto na casa de D. Matilde. Na ocasião, Ortiz é o chefe dos bandidos. As paladinas, informadas previamente a respeito do plano dos ladrões, encontram-nos, mas eles fogem, restando apenas Jaime Ortiz. A personagem, como tentativa de justificar seus atos, explana os segredos obscuros dos habitantes da casa. Sobre D. Matilde, ele revela:

- Vêem esta respeitável viúva? Herdou uma boa fortuna, trouxe sempre as filhas vestidas de seda e cobertas de brilhantes, bom dote, além da herança paterna, mas, para gozar desta ventura foi preciso espoliar uma triste órfã e depois roubá-la no que há de mais santo, no seu amor puro e sincero que lhe poderia salvar do abandono em que morreu. Virgínia veio à mente de todos, mas Dona Matilde prorrompeu em gritos de indignação. (ibid., p. 326-327).

E sobre o Sr. Domingos, dono da casa e genro de D. Matilde:

- Este homem que todos cortejam porque chegou à corte com a bolsa e as mãos cheias de dinheiro, foi provedor de um batalhão em uma das províncias do norte, e de parceria com o comandante encheu a barriga à custa dos pobres soldados. Enquanto os infelizes arruinavam o organismo com gêneros podres e além disso escassos, Domingos criava banhas à custa de trapaças, estelionato e contrabando. Muitos órfãos ficaram sem pão! muitas viúvas sem teto e muitos anciãos sem calçado somente pela faina gananciosa desse miserável de casaca. (ibid., p. 327).

Outro modo de manifestação do passado na obra dá-se através do uso de elementos da mitologia grega. Além da própria Rainha ter sua figura relacionada a da deusa grega Ártemis, também chamada de Diana, a própria Ilha do Ignoto é semelhante à terra das mulheres guerreiras da mitologia grega. Localizada em ilhas ou em terras perto do mar, a terra das amazonas é um local habitado apenas por mulheres guerreiras, regidas por uma rainha e de difícil acesso à população externa (OLIVEIRA, 2020). O mito das amazonas foi retomado a partir das grandes navegações e atrelado à ideia de uma terra desconhecida e selvagem (OLIVEIRA, 2020):

o isolamento geográfico possui ainda forte conotação simbólica. É a separação brusca de dois mundos distintos. Uma sociedade de mulheres que se rebelam ao recusar o mundo dos homens, só poderia coexistir longe do progresso (ibid., p. 246).

Na obra de Freitas, as paladinhas são também chamadas de amazonas, em uma referência direta ao mito (FREITAS, 2020). Porém, a sociedade da Ilha do Ignoto é uma utopia de civilização: não há desigualdades, nem necessidades de seus habitantes que não sejam supridas. Além disso, conta com níveis avançados (para a época) de tecnologia: há uma linha de trem, construída pelas próprias paladinhas, em específico por aquelas pertencentes à 2ª Ordem. Constance Herriel é a engenheira-diretora da estrada de ferro e maquinista. O episódio em que Edmundo chega à estação ilustra a modernidade do lugar.

Chegaram efetivamente a uma estação de caminho de ferro; dali em diante a galeria subterrânea era construída por arcadas de abóbadas de tal solidez capaz de sustentar um mundo!

Era um verdadeiro túnel como o de Londres, que fica por baixo do Rio Tâmis, e que foi construído sob a direção do engenheiro Brunel, em 1825.

Na estação solitária e mal iluminada a máquina apitava dando o sinal da partida.

O Dr. Edmundo seguiu Probo e Roberta, que entraram pela portinhola de um vagão também despovoado de passageiros; mas antes de entrar olhou para a maquinista, e ainda mais a foguista, uma gigantesca norte-americana, vestida de azul, com os braços arregaçados, sujos de carvão e de azeite. (ibid., p. 169).

Mesmo se tratando de uma sociedade extremamente civilizada, o caráter de guerreiras do mito é mantido na obra. Como forma de confirmar o status de mulheres guerreiras às paladinhas, mesmo que estas não usem da violência em suas lutas do bem, os exércitos do Mar e o da Terra demonstram seu preparo físico, organizacional e psíquico para possíveis combates em uma simulação (ibid., p. 214-215). O simulado

de combate ocorre em terra e, em seguida, nas embarcações, mas nenhuma paladina é ferida, pois “no ponto de desfechar o golpe, atiravam com [as armas] ao chão e caíam nos braços da pretendida inimiga, rindo, tagarelando cheias de entusiasmo” (ibid., p. 215).

Além do mito das amazonas, as celebrações que ocorrem na Ilha do Ignoto também são baseadas em elementos da mitologia grega. Antes da partida das paladinas para as diferentes regiões do país em suas missões do bem, um banquete à fantasia é dado no Palácio do Ignoto. O banquete ocorre na Sala das Estações e seus integrantes representam diferentes signos do zodíaco, enquanto as paladinas de menor grau servem as mesas, representando “as silvanas dos bosques” (ibid., p. 205), seres da mitologia greco-romana.

O passado também se encontra nos elementos medievais que surgem ao longo da narrativa. A primeira vez em que Edmundo avista a Rainha, a imagem da personagem remete ao herói os locais que ele visitou em suas viagens pela Europa:

Fugindo com a idéia para o campo das recordações, o moço pensou em Veneza, nas gôndolas, nas serenatas ao luar. Depois figurou-se na Alemanha, viu seus castelos feudais: uns pendurados às verdes encostas das margens do Reno, outros no gosto da arquitetura normando-gótica, que floresceu no século XII, e levando às nuvens suas torres orgulhosas. Passavam-lhe na vista as belas muralhas, as pontes levadiças, os fossos, as ameias, os mirantes, as arcadas, os jardins cercados de rochas e as fontes murmurantes! Ainda lhe apareceu à mente o rosto formoso de uma fada, e lhe embalaram os ouvidos as notas saudosas do canto melancólico com que dizem que ela seduz os viajantes nas margens daquele rio (ibid., p. 42).

Entre outros elementos medievais, ganham destaque as construções do Reino do Ignoto. As galerias subterrâneas da estação da estrada de ferro contam com grandes abóbadas que são “capazes de sustentar um mundo” (ibid., p. 169), inovação da arquitetura gótica. Assim como os castelos lembrados por Edmundo, o palácio do Ignoto também é construído com pedras e conta com vastos jardins (ibid., p. 183).

4.4.2 O Sombrio

Referências ao fúnebre estão presentes ao longo da obra através da morte das personagens, dos cenários macabros e dos seres fantasmagóricos. A Rainha é comparada a um fantasma em diversas ocasiões, antecipando seu destino. No fim da trama, ao encontrar Carlotinha no cemitério, a personagem declara a proximidade da própria morte:

Carlottinha, depois de ajoelhar ali e fazer o sinal da cruz, ergueu-se e saiu. Vendo um vulto de mulher sentado nos degraus de um túmulo que lhe pareceu o de Virgínia, dirigiu-se para ele e caindo-lhe nos braços, exclamou:

- Diana! és tu? dize!

(...)- Que tens, querida menina? disse Diana, fazendo-a sentar-se ao pé de si. Alivia o teu sofrimento contando-me o segredo de tua dor. Estamos sós na morada dos mortos; fala-me como se eu fora um deles: estou próxima a deixar a terra.

Carlottinha, confundida, sem já saber se falava a um ser vivo ou se falava a um fantasma de além-túmulo (...) (ibid., p.362).

Após o suicídio da Rainha seu espírito aparece e sua aparência é aterrorizante até mesmo para as corajosas paladinas, que se veem tomadas de um grande terror: “Ficaram pálidas, tremiam sem poder articular palavra” (ibid., p. 386):

Seu corpo vinha coberto por uma longa túnica branca, mas trazia os pés descalços completamente esfolados e sangrentos. As mãos e o rosto estavam da mesma maneira, sem pele, e da boca e dos olhos do fantasma corriam vagarosamente grossos rios de sangue. O coração, aparecendo através do linho da túnica, semelhava uma chaga. (ibid.).

Além da Rainha, Virgínia é também uma personagem seguida pela morte. Após o falecimento dos pais e a tomada das posses da família pelo tio, Virgínia perde também seu amado e futuro marido, Gustavo. Ele se casa com sua prima, Alice, mesmo sem amor, e a órfã passa a viver no abandono na casa da tia, D. Matilde. Em seguida da perda dos pais e da renda, bem como da traição de Gustavo, a personagem contrai tuberculose. Quando questionada por Edmundo, que reencontra o rosto da jovem “transformado pela moléstia” (ibid., p. 70), se ela teria tido ajuda de uma médico, ela responde:

- Nunca. A princípio queixava-me; mas, a Matilde dizia que era nervoso, que eu fosse passear, e não cuidava mais de mim. Vendo o pouco caso que faziam de minha vida, atirei-me aos espetáculos e aos bailes com um verdadeiro delírio. Foi o ano passado pelo inverno, no aniversário de Luiza Gama que deitei a primeira golfada de sangue. Cercaram-me de atenções e de cuidados... rejeitei-os; era tarde, estava morta. (ibid., p. 71).

É na festa dada pela tia que a personagem desfalece. Isolada em seus aposentos, sua tosse rouca rompia as paredes de seu quarto e “vinha ressoar na sala, como um remorso vivo no meio do baile” (ibid., p. 98). Sentindo a proximidade de seu fim, Virgínia se prepara:

A febre deu-lhe forças, penteou-se e calçou uns sapatinhos de cetim, que havia estreado no último sarau. Vestiu também o mesmo vestido branco que tinha guardado para servir-lhe de mortalha. Colocou ainda no peito uma rosa vermelha, 'Sangue de Cristo'. (ibid., 103).

Seu semblante era o de um ser já morto, uma reafirmação do sentimento da personagem sobre si mesma:

Se ela se tivesse visto ao espelho teria recuado espavorida!
As faces estavam cavadas, o nariz extremamente afilado se destacava do rosto projetando sombra nos olhos encovados, de cujas pupilas se irradiava uma luz sobrenatural! (ibid.).

Assim, ela reúne forças para tocar uma última vez no piano uma canção de despedida: “Como é triste morrer na flor dos anos / Quando vejo que o mundo é um paraíso... / Sinto que se me abre a sepultura... Vejo da morte um irônico sorriso” (ibid., p. 102). A cantora, parecendo mais “um anjo de mármore fugido dos túmulos que um ser vivo!” (ibid., p. 102), dá adeus a vida.

Não sendo destinada qualquer verba para o enterro da jovem, sua cova não teria nem mesmo uma lápide no cemitério, se não fosse por sua única protetora, Diana, que lhe arranja “um túmulo em forma de pirâmide com um anjo-de-guarda” (ibid., p. 121) e uma longa inscrição.

A morte, além de constante na obra, é vista como uma salvação aos tormentos da vida. Diana, ao tomar conhecimento da morte da amiga Virgínia, envia uma pomba carregando uma grinalda de flores junto de uma carta em que escreve: “já tua alma cândida e sincera andarás voando pelas regiões etéreas do infinito! E com que alívio não despertará ela deste sonho mau, deste pesadelo que se chama vida?!” (ibid., p. 109). Do mesmo modo, Marcos, o marinheiro condenado injustamente à morte por chibatadas, envia uma carta de despedida à amada, Amélia. Na carta, ele sugere que ela saia da região ou faça como ele, suicide-se (ibid., p. 275). Jaime Ortiz é outra personagem que tem os “grilhões dessa miserável existência” (ibid., p. 341) quebrados pela mão da morte, assim como Odete, para quem a “morte era uma descanso” (ibid., p. 375). Desse modo, a vida é vista como uma “cerração medonha do egoísmo dessa humanidade desumana” (ibid., p. 344) em que, sendo inúteis os clamores por justiça e bondade, tem na morte a única salvação.

O sombrio também é manifestado nos cenários e na predominância do soturno. A Funesta faz suas aparições sempre à noite e, na primeira vez que Edmundo vê a heroína, era

(...) pouco mais das dez horas da noite, só se via brilhar uma luz, cuja claridade saía da janela do oitão da casa do fim da rua. Tudo mais era treva, e silêncio sob a imensidade do céu estrelado. (ibid., p. 37).

“A solidão era completa, o silêncio era profundo! Nem o vento movia os ramos das árvores. Elas se levantavam do meio da sombra projetada pela copa, como espectros cismadores” (ibid., p. 39). Do mesmo modo, quando Edmundo vai até a Gruta do Araré e encontra a “fada”, “[a]s tristes sombras da noite iam se estendendo cada vez mais.” (ibid., p. 52). As reuniões das paladinas ocorrem à meia-noite (ibid., p. 176), hora marcada também para a reunião no cemitério para a aplicação do plano de salvamento do marinheiro Marcos.

Além de servir de plano de fundo para os acontecimentos na trama, a noite e o ambiente noturno funcionam como reflexo e intensificadores dos sentimentos das personagens. Essa função das trevas é descrita na obra:

[f]indava o dia, e as sombras da noite estendendo seu negro manto semeado de estrelas deixavam que a treva empunhasse o cetro da tristeza e do mistério!

O povo chama ao anoitecer "boca da noite", pois, a boca da noite é como a boca de um abismo! Ao nos aproximarmos de uma ou da outra, sentimos uma espécie de terror pânico, que não se explica, senão pelo desconhecido que nos cerca, pelo ignoto que nos confunde! (ibid., p. 93).

Assim, a noite salienta o sentimento de tristeza e de mistério, causa o medo do desconhecido e gera incertezas sobre a realidade. É o que ocorre em muitas passagens da obra. Quando Edmundo, acompanhado de Probo e de Roberta, entra pela primeira vez no Reino do Ignoto, a personagem é tomada pelo medo, sentimento causado pelas trevas e pelo desconhecido:

[o] Dr. Edmundo seguiu-os com alguma coragem, mas, quando os viu mergulharem na entranha daquela gruta escura e fria do Araré, estremeceu... (...) Caminhava nas trevas sem saber para onde ia. O ar pesado e úmido da gruta açoitava-lhe o rosto, passando em assóvio por baixo da máscara. Sentia o esvoaçar das asas dos morcegos passando-lhe rente pelos cabelos, que se eriçavam de medo! (ibid., p. 167-168).

O sentimento de medo do desconhecido aumenta gradativamente até que a personagem começa a questionar a realidade: “[e]le já não sabia se estava acordado; julgava-se em um pesadelo. - Estou aturdido- disse ele quase ao ouvido de Probo.” (ibid., p. 169). Ao presenciar a sessão das paladinas à meia-noite no Salão do Nevoeiro, as trevas tomam o espaço, e Edmundo se vê perto de perder a sanidade pelo assombro:

[f]igurou-se um verdadeiro eclipse na lua que iluminava o salão do Nevoeiro. As trevas de pouco a pouco invadiram o vasto recinto e fez-se um silêncio de morte. O Dr. Edmundo, no lugar de Odete, não se mexia; ficou assombrado! e tinha medo de enlouquecer! (ibid., p. 181).

A natureza, do mesmo modo, serve como reflexo e intensificador dos sentimentos das personagens. Probo, quando conhece a Rainha, tem o espírito perturbado, pensava em se matar. Ele sai à noite em direção à praia e o entorno reflete seu tormento:

[p]ensei em dar um tiro na cabeça. Sem dizer coisa alguma a minha mulher, saí às dez horas da noite e dirigi-me à praia. Nem uma estrela brilhava no firmamento escuro, carregado de nuvens!
Ali à beira-mar me detive ainda alguns instantes ouvindo o surdo rumor das ondas. E com a alma no maior desequilíbrio voltei o rosto para a cidade, cuja iluminação dançava-me na vista, como relâmpagos em zig-zag. (ibid., p. 145).

O naufrágio, quando previsto pelas paladinhas, tem sua dramaticidade elevada pela tempestade: “- Está escuro!... é noite, relampeja! está trovejando... e o vento faz jogar o Tufão!... (...) - Uma galera que se perde, muita gente gritando, pedindo socorro!” (ibid., p. 199). É o que ocorre quando o evento é vivenciado por elas:

[o]utro menos habituado à caça do infortúnio não teria visto aparecer de entre as profundas trevas da noite, quase imperceptível, ao clarão do relâmpago, um vultozinho de navio quase a submergir-se... e ela viu.
(...) Era sublime! Terrível como o desespero perseguindo o desespero em sua marcha vertiginosa! .
(...) As paladinhas viram aparecer, de espaço em espaço iluminado pelo clarão do relâmpago, um espetáculo terrível! medonho! Era o quadro do naufrágio! (ibid., p. 225).

Ao mesmo tempo, porém, a noite e o silêncio podem representar a tranquilidade das personagens. Antes do naufrágio, quando a tempestade se formava e o vento fazia as ondas alcançarem a amurada da embarcação, o silêncio é representativo da coragem das paladinhas, que dormem tranquilamente.

Cessaram de repente os cantos e fez-se um profundo silêncio a bordo; mas, não foi o medo que tomou de assalto aqueles ânimos feminis que deveriam ser fracos, e eram fortes pelo infortúnio, pela dedicação ao bem e pela abnegação de si mesmas: fez-se silêncio porque elas recolheram-se naturalmente aos camarotes para dormir (ibid., p. 225).

4.4.3 Racionalismo e Espiritismo

A obra de Freitas apresenta uma constante dicotomia entre a racionalidade e a superstição. Edmundo é a personagem que representa a razão e o pensamento científico na trama. Um homem escolarizado, com ensino superior e que viajou por vários países, tem sua racionalidade desafiada pelos eventos que presencia. Seu ceticismo é latente quanto às histórias de assombração contadas pelos moradores da Passagem das Pedras, e Edmundo chega a julgá-los pessoas de pouco intelecto: “- Te fazia mais inteligente, Valentim! Não vês que isto é uma história de bruxa sem fundamento, inventada pela superstição do povo?” (ibid., p. 38). Mas, ao primeiro contato com a “fada do Araré”, a personagem “voltava-se no leito, frenético de impaciência, porque não podia achar uma explicação razoável para o que acabava de ver” (ibid., p. 42). A partir de então, Edmundo toma como missão principal de seus dias o estudo do que estaria por trás dos mitos contados pela população: não pensava em outra coisa, e “[s]eu maior desejo era visitar a gruta” (ibid., p. 47). Uma vez no local, testemunha a Funesta entrando na gruta, mas “tudo ali protestava contra a passagem de um ser humano! Era impossível penetrar naquela caverna escuríssima, onde esvoaçavam em chusma repugnantes morcegos” (ibid., p. 52). Sua curiosidade é ainda mais exacerbada.

“Preso em uma curiosidade sem limites” (ibid., p. 77), Edmundo se aproxima de Probo e aceita a proposta de se disfarçar de Odete para se infiltrar no Reino do Ignoto. Assim, a sociedade secreta de mulheres, que ele julgava ser fantasia, prova-se real. Em suas primeiras experiências no Reino do Ignoto, Edmundo presencia cenas de contato com espíritos e de premonições, além do usual hipnotismo. Enquanto que a hipnose tem hoje uma base científica, a existência da alma ou a possibilidade de contactá-las não tem. Assim, todos os eventos aparentemente sobrenaturais que Edmundo testemunha a partir de sua entrada no Reino do Ignoto são explicados por serem fruto do processo de hipnose. Porém, a comunicação com os espíritos feita pelas paladinhas permanece sem explicação, tanto para o(a) leitor(a), quanto para a personagem.

Mesmo Edmundo, entretanto, não é imune a pensamentos supersticiosos. Ao presenciar o desenvolvimento do plano da Rainha para salvar Marcos, a personagem se rende à suas emoções, mesmo que momentaneamente:

[o] silêncio da hora, a tristeza do lugar, o mistério dos vivos casado ao mistério dos mortos traziam ao coração do Dr. Edmundo o frio do pavor!

(...) O Dr. Edmundo tremia como o vento da meia-noite com receio do desconhecido.

(...) viram treze soldados de cara de caveira e olhos de fogo. Na frente deles ladrava um cão negro, enorme! que arrastava uma corrente de ferro e chocalhava guizos, ao lado dele um diabo negro de grande cauda e longos braços tocava tambor!

Era uma bateria infernal.

O Dr. Edmundo ficou preso ao solo, sem ânimo de sair do esconderijo; os dentes lhe batiam com força uns contra os outros e, apesar de toda a instrução que recebera, de tudo que tinha aprendido nas viagens, propendeu para a superstição, e chegou a pensar que a Rainha do Ignoto e as Paladinas do Nevoeiro não eram seres vivos, eram almas errantes, fantasmas dos outros mundos a divagar na terra (ibid., p. 270-271).

No fim, não se passavam de ilusões hipnóticas e de fantasias macabras.

Essa construção narrativa vai de encontro ao que afirma Williams (1995): a tendência do Gótico feminino é a de privilegiar o sobrenatural explicado (apud. SANTOS, 2017, p. 1851).

Os leitores são levados a experimentar, junto às protagonistas, os efeitos do medo produzidos pelos mistérios de lendas, superstições e fantasmagorias. Posteriormente, esses eventos sobrenaturais recebem explicações racionais como forma de evidenciar que o verdadeiro perigo se concentra nas crueldades perpetradas pelos vilões. (SANTOS, 2017, p. 1851).

Essa afirmação torna-se verdadeira, uma vez que encontramos na obra os casos de injustiça e maldade dos homens e da sociedade construída por eles. Além dos casos tratados pelas paladinas em suas missões, certas passagens da obra evidenciam o contraste entre a modernidade e a barbárie encontradas, por vezes, em um mesmo local. Celina, uma das crianças habitantes do Reino do Ignoto, tem sua história contada em uma conversa entre a Rainha e uma das paladinas, a Generalíssima Marta Vieira:

(...) lembra-se, Generalíssima, daquela noite de luar em que passeamos nas ruas da Fortaleza?... Eram onze horas da noite, saímos numa praça e ao dobrar um canto de muro encontramos sobre o trilho do caminho-de-ferro uma pequenita quase a ser devorada pelos porcos?

- Perfeitamente, disse Marta Vieira, a Generalíssima, ela tremia de frio, eu a embrulhei no meu capote e seguimos para o Palácio do Pouso, desconfiadas e cautelosas como salteadores! (FREITAS, 2020, p. 208).

Desse modo, a cidade de Fortaleza é palco do progresso, com a praça principal, os trilhos de trem, ao mesmo tempo que da barbárie, com o bebê abandonado nos trilhos.

Dr. Zoroastro foi uma das crianças acolhidas pelo reino e sua história mostra o civilizado e o decadente e como os limites entre eles são mais disformes do que possam aparentar:

(...) a mãe, que provavelmente não tinha coração, o mandou expor à porta de um desembargador riquíssimo e sem filhos; mas tão egoísta era ele como a desembargadora, que só faltou atirar com a ponta do pé para o meio da rua a infeliz criança. Ora, ambos cheios de cólera, revoltados na justa indignação de seu grau respeitabilíssimo, mandaram deixar o recém-nascido na chefatura. O chefe de polícia, não sabendo que destino dar à criança, mandou por um soldado lançá-la à porta da Santa Casa de Misericórdia. Mas já sendo alta noite e não tendo a porteira dado pelo choro da infeliz, ela ali estava enregelada e morta de fome.

Uma preta velha que costumava correr a cidade embriagada, tinha vindo na tarde daquele dia cair defronte da escadaria da porta da Santa Casa, e só acordou à meia-noite pelo vagido do pobrezinho: ergueu-se, pegou nele, e começou a embalá-lo nos braços, e procurando aquecê-lo no seio ressequido, lá se foi a caminho da miserável choupana que o vento da praia soerguia as palhas do teto esburacado.

Aquela mendiga e bêbada deu uma lição de caridade aos ricos empedernidos, e uma bofetada irônica na face da mãe desumana! (ibid., p. 210).

Abandonado à morte pela mãe, pelos ricos e pelos policiais, o bebê é acolhido por uma idosa, ela mesma abandonada pela sociedade. Encontrado pelas paladinas, o bebê é acolhido no Reino. O progresso do país e as estruturas da sociedade são, assim, questionados: pode-se chamar de civilizado um sistema tão desumano e desigual?

5 CONCLUSÃO

Por mais de um século autoras brasileiras tiveram seus nomes e suas obras mantidos no esquecimento. Sendo a literatura uma forma de legitimação de vozes e existências que são revisitadas e validadas através do cânone e da crítica literária, o trabalho de resgate de autoras brasileiras e suas respectivas publicações mostra-se de fundamental importância para uma representatividade mais próxima à realidade, visto que, contrariamente ao que nos mostra a historiografia, a produção literária do país no século XIX foi marcada pela presença de escritoras.

A vertente do Gótico feminino foi recentemente trazida à luz por pesquisadoras literárias, o que permitiu acesso às suas características e, assim, a um novo universo da nossa literatura. Pode-se perceber que houve uma adesão à vertente por parte de romancistas mulheres do século XIX no Brasil. Seus romances, apagados da história literária nacional, encontram-se ainda em fase inicial de pesquisa e reconhecimento. Eles marcaram a época de seus lançamentos, foram pioneiros em tratar de assuntos como a escravidão e a opressão da mulher na sociedade, assim como foram novidade no quesito de publicações de romances escritos por brasileiras. Por isso, a iniciativa de pesquisadoras da contemporaneidade para tornar possível o acesso a essas obras e, assim, o debate sobre elas, mostra-se de cara importância para a fortuna literária brasileira.

A fim de contribuir para o enriquecimento do campo de pesquisa da literatura de autoria de mulheres no Brasil do século XIX, buscou-se ao longo deste trabalho identificar a presença e o funcionamento de elementos do Gótico e do Gótico feminino nas obras *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, e *A Rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas. Desse modo, além de contribuir para o fomento do estudo de escritoras brasileiras, dá-se visibilidade para algumas de suas obras e para a vertente do Gótico feminino, presente nas produções literárias do país da época, principalmente na literatura de autoria feminina. Percebe-se que, apesar de ambas autoras fazerem amplo uso dos elementos que constituem o Gótico e o Gótico feminino em suas obras, eles são empregados de diferentes maneiras nos romances analisados: enquanto que em *Úrsula* eles aparecem de acordo com os preceitos da tradição do Gótico feminino brasileiro, em *A Rainha do Ignoto* é possível notar uma maior liberdade no uso desses elementos, empregados, por vezes, de formas não convencionais.

Em *Úrsula*, o sublime aparece construído pela narração dos cenários, principalmente através da natureza local. Ele atua na acentuação do caráter bom e elevado da protagonista e de seus entes queridos. Em *A Rainha do Ignoto*, é a figura da Rainha que comporta e carrega consigo os elementos sublimes: eles a acompanham e são deixados ao longo dos caminhos percorridos pela personagem.

Os papéis de herói e de heroína, na obra de Reis, são típicos do Gótico feminino: não há margens para questionamentos quanto a quais personagens ocupam tais papéis, assumidos por Tancredo e Úrsula, respectivamente, o herói e a heroína. As protagonistas dos romances não são, entretanto, apenas *damsels in distress*, elas enfrentam seus inimigos, mesmo que seus recursos para isso sejam poucos por sua condição de mulher. Na obra de Freitas, esse enfrentamento é mais facilmente percebido: os papéis de herói e de heroína se fundem na personagem da Rainha. Além de compartilhar os traços de heroína gótica feminina com Úrsula, Diana porta as principais características do herói: ela é uma heroína, mas também, seu próprio herói. Mesmo que Dr. Edmundo seja nomeado “herói” na trama, a personagem é dúbia, seu caráter não se destaca, nem para o bem, nem para o mal: ele é um herói de faz de conta; uma fachada literária dentro do romance para que a história da verdadeira personagem heróica, a Rainha, fosse contada, ato típico da tática usada pelas escritoras da época, abordada no Capítulo 4. Assim, os padrões de gênero são postos em cheque: uma personagem feminina ocupa o lugar de herói e conta com recursos advindos de uma posição elevada socialmente, normalmente destinada aos homens, para o enfrentamento dos vilões, enquanto que uma personagem masculina, chamada de “herói” na narrativa, passa grande parte do romance travestida e silenciada no papel de Odete, tornando-se, por vezes, vítima das ameaças do vilão principal.

Ambas obras têm suas tramas construídas a partir de elementos do fúnebre e o sombrio. Eles servem como efeito estético de recepção, incutindo e intensificando os sentimentos de medo, de apreensão e de melancolia das personagens com o propósito principal de representar os horrores vividos pelos menos favorecidos na sociedade patriarcal. O sobrenatural, da mesma forma que o fúnebre e o sombrio, trabalham nas obras a favor dessa representação, porém, ao ser explicado, não toma o espaço do vilão, como no Gótico tradicional. Nas obras das autoras o vilão é sempre real: ele é o pai, o tio, o irmão, o dono de terras, o jovem rico ou apenas um homem comum. O malévolo pode ter poucas faces, como em *Úrsula*, ou muitas, como em *A*

Rainha do Ignoto. A morte da maioria das personagens de caráter elevado em ambas obras vai de acordo com o fim trágico e desesperançoso da literatura Gótica feminina brasileira: a morte nas tramas não é moralizante nem didática, ela acentua a denúncia da impotência a que a mulher e demais grupos minoritários são sujeitos nas mãos dos detentores de poder na sociedade.

Enquanto o progresso e as virtudes da civilização construídas pelo homem são o foco na mentalidade do século XIX, Reis e Freitas voltavam-se para aqueles relegados às margens do progresso. Elas os trazem ao plano literário, fornecendo acesso a vivências e realidades ainda há pouco desconhecidas e voz aos silenciados historicamente. Resta à seus(suas) contemporâneos(as) ouvi-las.

REFERÊNCIAS

- ALÓS, A. P. O estranho e a crítica ao patriarcado: resgatando o romance *A rainha do Ignoto*, de Emília Freitas. *Organon*, Porto Alegre, v. 19, n. 38-39, 2005. DOI: 10.22456/2238-8915.30063. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/30063>>. Acesso em: nov. 2021.
- BAPTISTA, A. M. H. *Úrsula e outras obras: dos ressoares de vozes resistentes*. In: REIS, M. F. *Úrsula e outras obras*. Edições Câmara, 2ª ed. 2019. Disponível em <<https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/35999>>. Acesso em jun. 2021.
- BERNARDES, E. O sagrado e o profano: elementos góticos no conto “O Ladrão”, de Graciliano Ramos. *Série E-books ABRALIC*, Rio de Janeiro, 2018. ISBN: 978-85-86678-15-8.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BOTTING, F. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- CAVALCANTE, A. A representação feminina em *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas. In: *XII SEMINÁRIO NACIONAL E III SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA GÊNERO, IDENTIDADE E HIBRIDISMO CULTURAL*, 2007, Ilhéus. Anais. p. 1-6, Disponível em: <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/mesas.html>>. Acesso em: jul. 2022.
- COPATI, G. A quem pertence o feminino gótico? *Série E-books ABRALIC*, Rio de Janeiro, 2018. ISBN: 978-85-86678-15-8.
- DALCASTAGNÈ, R.; LEAL, V. M. V. (org.). *Espaço e Gênero na Literatura Brasileira Contemporânea*. Porto Alegre: Zouk editora, 2015.
- FERREIRA, M. A. Utopias de distopias feministas: futuros alternativos e novas tecnologias reprodutivas. *RUA-L: Literatura & etc*. Portugal, Aveiro, v. 6, n. 2, p. 117-138, 13 mai. 2019 ISSN 0870-1547. DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.34624/rual.v0i6.3076>. Disponível em: <<https://proa.ua.pt/index.php/rual/issue/view/71>> . Acesso em: out. 2021.
- FIGUEIREDO, E. (org.). *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre, Ed. Zouk, 2020.
- FRATUCCI, A. S. A. A maquinaria gótica na construção do fantástico do século XIX: Teóphile Gautier e Villiers de L'isle-Adam. *Série E-books ABRALIC*, Rio de Janeiro, 2018. ISBN: 978-85-86678-15-8.
- FREITAS, E. *A Rainha do Ignoto*. São Caetano do Sul: Wish, 2020.
- GROOM, N. *Gothic: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

KRISTEVA, J. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

LOBO, L. *Guia de Escritoras da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

MACENA, K.; BONAMIGO, L.; ALMEIDA, E. A. de. Análise da obra oitocentista Úrsula sob a perspectiva das categorias de gênero e raça. *Revista Educare*, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 1–27, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/educare/article/view/53488>>. Acesso em: jun. 2022.

MENON, M. C. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira; de 1834 a 1932*. Tese de Doutorado em Letras. Faculdade de Letras, UEL. Londrina, Paraná, 2007

MUZART, Z. L. (org.). *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. 2. ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000. v.I.

MUZART, Z. L. (org.). *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004. v.II.

MUZART, Z. L. *Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX*. *Veredas – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. No 10. Santiago de Compostela, 2008. Disponível em: <<http://ojs.lusitanistasail.org/index.php/Veredas/article/view/420/343>>. Acesso em: nov. 2021, p. 295-308.

OLIVEIRA, A. R. de. As amazonas do novo mundo: análise das fontes literárias e iconográficas dos séculos XVI e XVII. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 17, n. 1, p. 243-262, 13 ago. 2020.

OLIVEIRA, A. C. de. *Uma escritora na periferia do Império: vida e obra de Emília Freitas (1855-1908)*. Orientador: Constância Lima Duarte. 2007. 192 f. Tese (Doutorado) - Curso de Literatura Brasileira, Programa de Pós-Graduação em Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2007.

OLIVEIRA, A. S. de. "A Rainha do Ignoto", de Emília Freitas: do fantástico à utopia. *Em Tese*, [S.l.], v. 20, n. 3, p. 140-153, dez. 2014. ISSN 1982-0739. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/6847>>. Acesso em: 17 jul. 2022. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.20.3.140-153>.

OSAVA, R.H.; TANAKA, A.C.D'A. Os paradigmas da enfermagem obstétrica. *Rev. Esc. Enf. USP*, v. 31, n.I, p. 96-108, abr. 1997. Disponível em: <[SciELO - Brasil - Os paradigmas da enfermagem obstétrica Os paradigmas da enfermagem obstétrica](#)>. Acesso em jul. 2022.

PUNTER, D. *The Literature of Terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. Vol 1. London: Longman, 1996.

REIS, M. F. *Úrsula e outras obras*. Edições Câmara, 2ª ed. 2019. Disponível em <<https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/35999>>. Acesso em jun. 2021.

ROSA, S. R. C. *Um olhar sobre o romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis*. 07 Julho de 2021. Disponível em <[Um olhar sobre o romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis - Literatura Afro-Brasileira \(ufmg.br\)](#)>. Acesso em jul. 2022.

ROSSI, A. D.; ZANINI, C.; DE BARROS, F. M.; FRANÇA, J. (org.); *XV ENCONTRO NACIONAL ABRALIC; XV CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 2016-2017*. E-book. Estudos do Gótico. Rio de Janeiro. 2018. Disponível em <<https://abralic.org.br/publicacoes/ebooks/>>. Acesso em: nov. 2021.

SANTOS, A. P. A. dos. A vertente feminina do gótico na literatura brasileira oitocentista. *Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional da ABRALIC* : 07 a 11 de agosto de 2017, Rio de Janeiro, ano 2017, v. 2, p. 1847- 1856, 6 ago. 2018. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522185753.pdf> . Acesso em: nov. 2021.

SANTOS, A. P. A. dos. A figuração fantástica em *A Rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas. *Entrelaces: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC*, [s. l.], v. 8, n. 20, p. 22-34, 27 jul. 2020 ISSN 2596-2817. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/43254>>. Acesso em: jul. 2022.

SANTOS, A. P. A. dos; FRANÇA, J.; A representação da personagem feminina na literatura gótica brasileira. *Trem de Letras*, v. 3, n. 1, p. 4-14, 11 jul. 2016.

SANTOS, A. P. A. dos; FRANÇA, J.; O páter-famílias como vilão gótico em *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis. *SOLETRAS*, [S.l.], n. 34, p. 87-100, nov. 2017. ISSN 2316-8838. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/30159>>. Acesso em: nov. 2021. doi:<https://doi.org/10.12957/soletras.2017.30159>.

SANTOS, A. P. A. dos. *Gótico e a escrita feminina*. In: Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840 - 1920). Rio de Janeiro; Bonecker, 2017a. pp. 53-76

SANTOS, A. P. A. dos. Os horrores da perseguição no gótico feminino de Ann Radcliffe e Ana Luísa de Azevedo Castro. *Série E-books ABRALIC*, Rio de Janeiro, 2018. ISBN: 978-85-86678-15-8.

SENA, M. Segredos e terrores da cada: a espacialidade gótica em *As Minas de Prata*, de José de Alencar. *Série E-books ABRALIC*, Rio de Janeiro, 2018. ISBN: 978-85-86678-15-8.

SCHMIDT, R. T. (org.). *Descentramentos e Convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre, Ed. da UFRGS, 2017.

SCHUMAHER, S.; BRAZIL, É. V. (org.). *Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SILVA, A. P. Belle Époque Noir: corpos doentes, corpos grotescos. *Série E-books ABRALIC*, Rio de Janeiro, 2018. ISBN: 978-85-86678-15-8.

SILVA, F. V. da. *Úrsula* na Contramão do Romantismo Brasileiro: um ensaio de estética comparada. *Revista de Literatura, História e Memória*, [S. l.], v. 16, n. 27, p. 201–225, 2020. DOI: 10.48075/rlhm.v16i27.24420. Disponível em: <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/24420>>. Acesso em: 27 jun. 2022.

SILVA, R. A. da. Emília Freitas e a Escrita de Autoria Feminina no Século XIX. *Outros Tempos: Pesquisa em Foco - História*, [S. l.], v. 7, n. 9, 2010. DOI: 10.18817/ot.v7i9.130. Disponível em: <https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros_tempos_uema/article/view/130>. Acesso em: jul. 2022.

SOARES, B. C. *Úrsula*: um romance em consonância com seu meio e sua época. 2019. 61 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Português) —Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

SOUZA, V. L. de. Espelhando máscaras de cicatrizes. *Série E-books ABRALIC*, Rio de Janeiro, 2018. ISBN: 978-85-86678-15-8.

TABAK, F. M. Fronteiras na História Literária: fantástico e utopia em *A Rainha do Ignoto*. *Letras de Hoje*, v. 46, n. 1, p. 104-111, 20 jul. 2011.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Ed. Perspectiva; 1975.

VASCONCELOS, V. N. P. Visões Sobre as Mulheres na Sociedade Ocidental. *Revista Ártemis*, [S. l.], n. 3, 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/2209>>. Acesso em: 26 jul. 2022.

WILLIAMS, A. *Art of Darkness: a poetics of gothic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.