



CLÁUDIA CARDINALLI FERNANDES

**RASTROS DO GÓTICO NA ESCRITA DE AUTORIA FEMININA BRASILEIRA NO
SÉCULO XX**

**PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS:
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA**

SÃO JOÃO DEL-REI

2018

CLÁUDIA CARDINALLI FERNANDES

**RASTROS DO GÓTICO NA ESCRITA DE AUTORIA FEMININA BRASILEIRA NO
SÉCULO XX**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Adelaine LaGuardia

Abril de 2018



CLÁUDIA CARDINALLI FERNANDES

**RASTROS DO GÓTICO NA ESCRITA DE AUTORIA FEMININA BRASILEIRA NO
SÉCULO XX**

Banca examinadora:

Profa. Dra. Adelaine LaGuardia – UFSJ (Orientadora)

Profa. Dra. Ozana Aparecida do Sacramento – IFET SUDESTE/MG (Titular)

Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira – UFSJ (Titular)

Profa. Dra. Eliana da Conceição Tolentino – UFSJ (Suplente)

Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira
Coordenador do Programa de Pós-graduação: Mestrado em Letras

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA**

Abril de 2018

Aos amados Davi e Miguel

AGRADECIMENTOS

Às Mãos incógnitas cuja força sustenta o maior labirinto no universo!

A meu fio de Ariadne, a minha querida orientadora e coautora, Profa. Dra. Adelaine LaGuardia, que, com sabedoria, paciência e carinho foi precioso suporte e parceira incomparável nessa jornada! Obrigada pelo exemplo, pela (dupla) força e orientação!

Aos professores do PROMEL, pela enriquecedora partilha de conhecimento, pelos fundamentos do debate crítico e pelas horas agradáveis que me ajudaram a vencer o cansaço! Um beijo especial e carinhoso para a Profa. Dra. Eliana da Conceição Tolentino pelo carinho, pelas madeleines e pelo auxílio nos momentos mais surpreendentes. Um abraço afetuosos ao Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira, que, gentilmente, ampliou meus conhecimentos sobre Clarice Lispector, inclusive em torno da fortuna crítica, compartilhando comigo fontes expressivas para o desenvolvimento da pesquisa.

Aos membros da banca, que aceitaram o convite para avaliar a dissertação.

A todos que, de alguma forma, ajudaram-me a penetrar, trilhar esse labirinto repleto de sombras, monstros, vampiros, fantasmas e tantas formas estranhas que povoam os recônditos da alma humana; a investigar os rastros impressos nos esconderijos mais tortuosos, porém encantadores, das literaturas gótica e brasileira, criados por brilhantes e talentosas mentes, e jogados levemente ao vento para se espalharem pela imensidão espaço-temporal da tradição literária universal. E, num mundo de paradoxos, também foram meu amparo para sair com um pouco mais de luz no conhecimento e raios luminosos de discernimento, capazes de me fazer compreender melhor os meus anseios e os dos meus semelhantes, por meio do mundo maravilhoso da Literatura! Em especial, à querida amiga Sirley Lewis, pelo socorro nos momentos cruciais para que eu não me trancasse para sempre no labirinto, pelos sorrisos e lágrimas solidárias e pela loucura compartilhada.

RESUMO

Nosso objetivo nesta dissertação é investigar o diálogo crítico estabelecido pela literatura brasileira com a tradição gótica, em obras de autoria feminina do século XX, apesar de ser um campo ainda pouco explorado no mundo acadêmico. O trabalho analisa os rastros do gótico inseridos no labirinto da tradição e apropriados por Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, em suas respectivas obras *Perto do coração selvagem*, *A hora da estrela* e *As meninas* – narrativas produzidas num contexto de guerras, violência e repressão. Nesse exercício analítico-comparativo, investigamos a *práxis* narrativa do monstro, dos corpos estranhos, abjetos e grotescos e do horror sublime e seus poderes discursivos de subversão e resistência aos padrões hegemônicos. Para a consecução da meta, optamos pelo seguinte esquema: (I) considerar a trajetória do gótico, desde as origens à sua aclimação em solo brasileiro, enfatizando seu poder literário subversivo e evidenciando o gótico feminino, local e urbano; (II) estabelecer diálogo crítico intertextual entre Lispector e Telles e as obras góticas do passado e do presente, revelando, nos romances estudados, a ótica feminina sobre a complexidade e dilemas pertencentes ao universo da mulher; (III) ressaltar o papel fundamental do monstro, do estranho (*Doppelgänger*), do abjeto, do grotesco e do sublime nas narrativas em epígrafe, confrontando o contexto histórico, sócio-político e cultural. Embora tenhamos travado um diálogo com várias correntes do pensamento, realçamos nesta dissertação a abordagem sobre a tradição literária, o medo, o terror/horror, o gênero, a sexualidade, o estranho, a abjeção, o grotesco e o sublime, a partir de diversas teorias góticas, psicanalíticas, filosóficas e literárias. Tomamos como referencial, além da fortuna crítica sobre as autoras, os postulados teóricos de David Punter, Glennis Byron, Catherine Spooner, Linda Dryden, Michel Foucault, Emma McEvoy, Maria Beville, Noël Carroll, Jerrold Hogle, Ellen Moers, Tania Modleski, Sandra Gilbert & Susan Gubar, Maria Conceição Monteiro, Camila Mello, Sandra Guardini Vasconcelos, Camille Paglia, Daniel Serravalle de Sá, Maurício César Menon, Júlio França, Julio Cesar Jeha, Fred Botting, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia, Edmund Burke, Sigmund Freud, Julia Kristeva e Guacira Lopes Louro, dentre outros.

Palavras-chave: Gótico. Gênero. Sexualidade. Clarice Lispector. Lygia Fagundes Telles

ABSTRACT

Our aim in this Masters dissertation is to investigate the critical dialogue established by the Brazilian literature with the Gothic tradition, in works of female authorship of the twentieth century, despite being a field still little explored in the academic world. The work analyzes the traces of the gothic inserted in the labyrinth of tradition and appropriated by Clarice Lispector and Lygia Fagundes Telles, in their contemporary novels respectively titled *Perto do coração selvagem*, *A hora da estrela* and *As meninas* – narratives produced in the context of wars, violence and repression. In this analytic-comparative exercise, we investigate the narrative *praxis* of the monster, the uncanny, the abject and the grotesque bodies, as well as the sublime horror and their discursive powers of subversion and resistance to hegemonic patterns. In order to achieve our goal, we opted for the following scheme: (I) the trajectory/paths of the Gothic, from its origins in England to its acclimatization in Brazilian soil, emphasizing its subversive literary power and highlighting the female, local, and urban gothics; (II) the intertextual critical dialogue between Lispector and Telles with Gothic works from the past and the present, revealing the female view on the complexity and dilemmas belonging the woman's universe; (III) the fundamental role of the monster, the uncanny (*Doppelgänger*), the abject, the grotesque, and the sublime in the narratives, confronting the historical, socio-political, and cultural context. Although we have engaged in a dialogue with many currents of thought, we emphasize questions regarding literary tradition, fear, terror/horror, gender, sexuality, abjection, the grotesque and the sublime. We also assessed the Gothic contributions under the light of psychoanalytical, philosophical, and literary theories. Among these, in addition to Clarice's and Lygia's critical fortune, we found theoretical support in David Punter, Glennis Byron, Catherine Spooner, Linda Dryden, Michel Foucault, Emma McEvoy, Maria Beville, Noël Carroll, Jerrold Hogle, Ellen Moers, Tania Modleski, Sandra Gilbert & Susan Gubar, Maria Conceição Monteiro, Camila Mello, Sandra Guardini Vasconcelos, Camille Paglia, Daniel Serravalle de Sá, Maurício César Menon, Julio França, Julio Cesar Jeha, Fred Botting, T.S. Eliot, Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia, Edmund Burke, Sigmund Freud, Julia Kristeva and Guacira Lopes Louro, among others.

Keywords: Gothic. Gender. Sexuality. Clarice Lispector. Lygia Fagundes Telles

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I - GÓTICO: FÊNIX DA LITERATURA	21
1.1 BERÇO DA FÊNIX LITERÁRIA	23
1.2 DESESTABILIZANDO A ORDEM DO PROGRESSO	28
1.3 A SEITA DA FÊNIX	31
1.4 HORA E VEZ DO <i>GOTICUS BRASILIS</i>	34
1.5 ESPELHOS MONSTRUOSOS	41
CAPÍTULO II - TRILHANDO O LABIRINTO DA TRADIÇÃO	50
2.1 SEGREDOS SOB O MANTO DO PASSADO	62
2.2 RETROESPAÇOS GÓTICOS: <i>LOCUS TENEBRAE</i>	67
2.3 MEL NA BOCA, FEL NA ALMA	74
2.4 A COR ESCARLATE: PARAÍSO OU INFERNO?	79
2.5 WANDERING GIRLS	86
2.6 CORAÇÕES SELVAGENS, MENTES CAVILOSAS	90
2.7 MISTÉRIOS URBANOS, ESPECTROS HUMANOS	105
2.8 MORTE E VIDA ÓRFÃS SEM LAR E SEM EPITÁFIO	110
CAPÍTULO III - ESTRANHAS MENINAS	133
3.1 MEDO NOS OLHOS VIVOS, REFLEXO DE OLHOS MORTOS	138
3.2 AUTORRETRATO DO MEDO E DA CULPA	148
3.3 LABIRINTO SUBTERRÂNEO DOS MONSTROS CONTEMPORÂNEOS	159
3.4 PERTO DO ESTRANHO SEXO SELVAGEM	198
3.5 A HORA DAS ESTRELAS GROTESCAS	205
3.6 SUBLIMETROPOLISSÊNCIA	214
CONSIDERAÇÕES FINAIS	220
REFERÊNCIAS	227

INTRODUÇÃO

Esta dissertação elege como tema a presença do gótico na escrita de mulheres brasileiras e investiga a hipótese de que haveria um diálogo crítico entre estas e a tradição gótica. O interesse pela questão surgiu de uma leitura preliminar de alguns textos de autoras do século XX, nos quais pude observar traços dessa tradição, o que me levou a aprofundar a pesquisa.

Entre seu ápice e declínio no século XVIII, o gótico tem provado ser mais do que um gênero literário: trata-se de uma expressão multifacetada da cultura e suas contradições. Como asseveram David Punter e Glennis Byron: “O gótico é um gênero que, frequentemente, reemerge em momentos de crises culturais para negociar as ansiedades num deslocamento de formas”¹. Ainda segundo os teóricos:

Desde o final dos anos 1970, o gótico se tornou um campo altamente popular dos estudos acadêmicos. Dezenas de livros foram publicados sobre o gótico em geral e sobre subgêneros e autores em particular. A revista *Estudos Góticos* se estabeleceu e está ligada à Associação Internacional Gótica, um órgão que existe para promover o estudo do gótico².

É compreensível, pois há pluralidade estilística e múltiplas estratégias para se produzir terror e medo na arte contemporânea e os temas góticos de outrora se imiscuem em novas potencialidades. Perturbações cotidianas como a fragmentação do indivíduo físico e social confrontam o gótico com as mesmas ansiedades, porém em formas contemporâneas que temem tanto o futuro exterminador quanto o passado assustador. Assim como os textos góticos do final do século XIX, os contemporâneos se relacionam com os anseios da degeneração. Procurar um reino de trevas longínquo não é mais necessário; basta percorrer barracos e favelas das cidades. Ruas mal iluminadas e perigosas, pessoas grotescas, abjetas, ébrios e prostituídos bramindo como monstros são uma realidade aterradora.

Boa parte da fortuna crítica destinada ao estudo do gótico em nosso país leva a crer que esse gênero não floresceu na literatura brasileira, que inexistiu a tradição de escrita nos

¹ No original: “The Gothic is frequently considered to be a genre that re-emerges with particular force during times of cultural crisis and which serves to negotiate the anxieties of the age by working through them in a displaced form” (PUNTER; BYRON, 1999, p. 39). Essa e todas as subsequentes traduções feitas de textos em língua estrangeira são de minha autoria, exceto daqueles cujas referências bibliográficas indiquem os tradutores.

² No original: “Since the late 1970s, the Gothic has become a highly popular field of academic study. Scores of books have been published, both on the Gothic in general, and on particular subgenres and authors. A journal, *Gothic Studies*, has been established and is connected to the International Gothic Association, a body which exists to promote the study of the Gothic” (Idem, p. xviii).

molde estrito desse estilo literário no Brasil. Esse entendimento é justificável, dadas as distintas condições e contextos históricos vividos entre Europa e Brasil. Todavia, estudos realizados ao final do século XX e início do XXI apontam que traços do gênero podem ser identificados em obras contemporâneas da literatura brasileira³. Se tais estudos identificaram características do estilo em algumas obras, ainda se faz necessário ampliar o escopo desses estudos na literatura de autoria feminina brasileira, especialmente no que tange à escrita do chamado “gótico feminino”⁴. De fato, enquanto as pesquisas incidem com frequência sobre as produções de escritores homens, as escritoras permanecem à margem. Júlio França e Luciano Cabral da Silva, em estudos sobre a literatura do medo, apontam alguns desses autores:

Na verdade, alguns dos mais importantes autores brasileiros, inclusive Machado de Assis, Bernardo Guimarães, Aluísio Azevedo, Inglês de Souza, João do Rio, Humberto de Campos e Coelho Neto, escreveram obras macabras no século XIX e início do século XX⁵.

A busca de vestígios da escrita fantasmagórica, fantasiosa e exploradora do irracional, do estranho, do abjeto e do grotesco, ou seja, a herança gótica em autoras brasileiras encontra-se, portanto, em estágio embrionário. Assim, a proposta deste trabalho é investigar a possível herança desses traços em obras produzidas por escritoras brasileiras durante o século XX.

Esta pesquisa busca responder aos seguintes questionamentos: de que forma as escritoras brasileiras se apropriaram do gótico? Quais anseios, medos e preocupações decorrentes das transformações, opressões e preceitos morais e culturais típicos da nossa cultura estariam sendo representados através dessas obras? Em vista disso, o diálogo crítico entre as textualizações narrativas de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles e as convenções góticas será interpretado aqui como um discurso de resistência aos padrões impostos pelos poderes político-religiosos que oprimem o ser humano, com um olhar voltado especialmente para as mulheres, visto que a herança gótica consiste em brasas em meio a cinzas que se reacendem em momentos de conflitos. As ansiedades culturais são o combustível inflamável que propaga as variadas formas do gênero.

Para responder às questões propostas, tomo como objeto de análise as obras *A hora da estrela* e *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector; e *As meninas*, de Lygia Fagundes

³ LAGUARDIA; COPATI, 2013.

⁴ Ellen Moers, em *Female Gothic* (1985), propõe a existência de um “gótico feminino”, aquele escrito por mulheres, que se distinguiria do gótico masculino por ser instrumento de agência e subversão contra o falocentrismo.

⁵ No original: “In fact, some of the most important Brazilian authors, including Machado de Assis, Bernardo Guimarães, Aluísio Azevedo, Inglês de Souza, João do Rio, Humberto de Campos and Coelho Neto, penned works in the macabre during the nineteenth and early twentieth centuries” (FRANÇA; SILVA, 2012, p. 241).

Telles, todas produzidas durante o século XX⁶. O motivo para eleger essas autoras e essas obras, em especial, como foco de investigação se deve, além de um interesse de cunho pessoal, à verificação da afinidade temática envolvendo o universo feminino e seus dilemas, os quais o teor dos motes da literatura do horror, do terror e do medo permite simbolizar. A primeira leitura dos romances apontou indícios da presença da linguagem, do léxico e de convenções da escrita gótica contemporânea, tais como o mal, a transgressão, a sexualidade e a morte, que podem ser investigados.

O levantamento bibliográfico virtual e *in loco* feito no banco de teses e dissertações da Capes, no portal de periódicos da Capes e da Scielo, bem como em bibliotecas públicas e particulares evidenciou a existência de alguns estudos sobre o gótico feminino, prevalecendo aqueles que incidem sobre as obras de Lygia Fagundes Telles, em especial seus contos e o romance *Ciranda de Pedra*. Camila Mello, em seu texto intitulado *Representações da família na narrativa gótica contemporânea*⁷, verifica as representações da família na narrativa gótica contemporânea, realizando um recorte sobre o romance de Telles. Lorena Sales dos Santos, em seu estudo intitulado *Vestígios do gótico nos contos de Lygia Fagundes Telles*⁸, investiga, em treze contos de Telles, aspectos ligados ao animismo ou à metamorfose na geração do sobrenatural, à relação de opressão homem *versus* mulher e à morte no campo do fantástico. LaGuardia e Copati, em seu artigo *A errância e o gótico em Ciranda de Pedra*⁹, refletem sobre a errância, a loucura e as transgressões das personagens, bem como a figura da preceptora representada pela personagem Frau Herta, além das questões de gênero e identidade em *Ciranda de Pedra*. Já Joel Rosa de Almeida, em *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector*¹⁰, discorre a respeito da experimentação do grotesco em Clarice Lispector, norteado pela obra *Onde estivestes de noite*. À luz desse trabalho, Mendonça e Nino lançam mão da figura do rato em *Notas sobre um rato morto: o grotesco e o divino em Clarice Lispector*¹¹ para relacionar literatura e religião por meio do grotesco e do divino. Daniel Serravalle de Sá, em *Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani*¹², debruçou-se sobre o sublime e o demoníaco em *O Guarani*, de José de Alencar. Por sua vez,

⁶ Devido à distância do espaço temporal entre as produções dos romances e o enfoque comparativista, resalto que pode haver predominância de aspectos analisados sobre algumas obras, bem como sobre alguns dos temas góticos.

⁷ MELLO, 2010.

⁸ SANTOS, L., 2010.

⁹ LAGUARDIA; COPATI, 2013.

¹⁰ ALMEIDA, 2004.

¹¹ MENDONÇA; NINO, 2012.

¹² SÁ, 2010.

Maurício César Menon, em *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*¹³, pesquisa características pertencentes aos desmembramentos do gótico no Brasil, como vampirismo, assassinatos, insólito e fantástico, mistério, horror, fantasmas, entre outros, em obras produzidas entre 1843 e 1932. O *corpus* desse pesquisador engloba 27 autores e apenas três autoras.

Nesse levantamento bibliográfico, percebe-se que o estudo acerca da produção literária brasileira no estilo gótico, em especial o feminino, encontra-se em estágio incipiente. A pesquisa de Menon pode ser referência para diferir o percentual de pesquisas envolvendo autoras(es) que refletem sobre a escrita gótica moderna feminina. Sandra Guardini Vasconcelos, em prefácio a *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*, afirma que “podem render as investigações sobre a presença e as marcas da literatura inglesa no Brasil e no romance brasileiro”¹⁴. Considera-se, então, a importância de mais investigações que visem ao auxílio na injeção de dados que fortaleçam a expansão desses estudos, enriquecendo a área crítica e literária em torno do gótico.

Importa esclarecer que o objetivo nesta pesquisa é elaborar não apenas uma leitura crítico-comparativa das obras de Clarice Lispector (*A hora da estrela*¹⁵ e *Perto do coração selvagem*¹⁶) e Lygia Fagundes Telles (*As meninas*¹⁷) com os clássicos tradicionais, mas, principalmente, apontar os rastros do gótico e de seus desmembramentos na escrita de autoria feminina produzida em tempos de guerra, morte e destruição. A intenção aqui não é postular um “gótico brasileiro ou feminino”, mas assumir o papel de detetive que perscrutará as formas de apropriação utilizadas por Lispector e Telles para textualizarem, através de técnicas, formas e imagens góticas, a visão sobre o comportamento feminino e os embates sociais do período em que produziram suas obras, tendo em vista que as pesquisas feitas até o momento detectaram traços das convenções góticas em obras da literatura brasileira, porém com ênfase mais restrita à textualidade. Com o intuito de enriquecer esses estudos mediante abordagem, sobretudo, de questões conflituosas relativas às mulheres, analisarei nas seções seguintes os rastros do gótico nas referidas obras, inspirada no conceito “rastro”, de Benjamin¹⁸, e de seus estudiosos: Gagnebin¹⁹, Sadlmayer e Gingsburg. Consoante os teóricos, “A verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como

¹³ MENON, 2007.

¹⁴ VASCONCELOS, 2010, p. 18.

¹⁵ LISPECTOR, 1998.

¹⁶ LISPECTOR, 1980.

¹⁷ TELLES, 1995.

¹⁸ BENJAMIN, 1987.

¹⁹ GAGNEBIN, 2006.

imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento de seu reconhecimento”²⁰. Ou seja, os rastros são como raios que espocam no passado, mas o trovão ecoará através do labirinto da tradição e alcançará o futuro. Cabe ao detetive investigar, seguindo o fio de Ariadne, e decifrar os rastros do gótico que formam uma conexão entre o passado e o presente.

Esta pesquisa encontra seus aportes em diversas fontes teóricas. Como elementos básicos para a compreensão do gênero clássico e suas características, bem como de seu desenvolvimento durante quatro séculos, faz-se essencial a leitura dos seguintes textos: Edmund Burke, em seu ensaio intitulado *On the Sublime*²¹; textos clássicos de Sigmund Freud e Julia Kristeva, intitulados respectivamente *O Estranho*²² e *Powers of horrors: an essay on abjection*²³; *Gothic*²⁴, de Fred Botting; a obra de David Punter e Glennis Byron, intitulada *The Gothic*²⁵; bem como *The literature of terror*²⁶, também de David Punter. Entre as teóricas que discorrem especificamente sobre textos de autoria feminina e suas características, recorro a Tania Modleski²⁷, Sandra Gilbert e Susan Gubar²⁸. Teorizações mais recentes fornecem importantes aportes para a compreensão das motivações contemporâneas vinculadas ao gótico. Entre elas, recorro a *Gothic Postmodernism*²⁹, de Maria Beville; e *Contemporary Gothic*³⁰, de Catherine Spooner. Teóricas brasileiras, como Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, em *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*³¹, e Maria Conceição Monteiro, em *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*³², também fornecem importantes elementos de análise do gênero gótico.

A expansão e atualidade da fortuna crítica literária em torno gótico, gênero inaugurado no espírito da arte sombria, das trevas e escuridão que se tornou um maquinário de protesto contra a clareza da racionalidade – e, dessa forma, constituiu um discurso de oposição e insubordinação contra as injustiças praticadas contra o ser humano, mormente, os ajuizados como fragilizados e marginalizados –, é um dos eixos centrais sobre os quais se organiza o

²⁰ SADLMAYER; GINGSBURG, 2012, p. 11.

²¹ BURKE, 1990.

²² FREUD, 2006.

²³ KRISTEVA, 1982.

²⁴ BOTTING, 2005.

²⁵ PUNTER; BYRON, 2004.

²⁶ PUNTER, 1996.

²⁷ MODLESKI, 2008.

²⁸ GILBERT; GUBAR, 1978.

²⁹ BEVILLE, 2009.

³⁰ SPOONER, 2006.

³¹ VASCONCELOS, 2002.

³² MONTEIRO, 2004.

primeiro capítulo desta dissertação, intitulado “Fênix da literatura”. Sob a égide dos estudos recentes, mais precisamente os iniciados a partir dos anos 1970 e que se encontram em pleno vapor no terceiro milênio, devido à fragmentação identitária e à cultura de morte instalada no mundo contemporâneo e promotora de ansiedades, realizarei um breve histórico sobre o gênero gótico, focando o percurso tortuoso e desviante que permite aludi-lo à Fênix e percebê-lo como espelho do terror e do medo contido nas novas modalidades contemporâneas.

A título de ilustração da complexidade que caracteriza os tropos e convenções temáticas e linguísticas góticas, bem como sua especificidade de convergir os mundos real e fictício, exporei suas características gerais, tais como postuladas por Botting³³, Punter e Byron³⁴, Punter³⁵, Monteiro³⁶ e Vasconcelos³⁷. Adido a esse corpo teórico, o suporte de Jerrold Hogle³⁸ e Noël Carroll³⁹ iluminará os pontos sobre os quais os contextos social e político foram responsáveis pelo ápice e o declínio da narrativa do terror/horror no século das luzes. As contribuições de Beville⁴⁰ e Spooner⁴¹, bem como as de Catherine Spooner e Emma McEvoy⁴² e Linda Dryden⁴³ subsidiarão as argumentações sobre o gótico contemporâneo.

Considerando os desvios do percurso gótico, para analisar o movimento migratório da simbologia fantasmagórica projetada para os motes introjetados, propiciado pelos questionamentos levantados em torno da mente e seu funcionamento, desenvolvo nesse capítulo, ainda, conceitos clássicos utilizados em análises das expressões góticas, como “estranheza”, “duplo” e “abjeção”. Nesse ponto faz-se necessária uma digressão sobre os estudos de Freud⁴⁴ e Kristeva⁴⁵ a fim de examinar nas obras em tela o registro de cenas, imagens e marcas linguísticas que caracterizam os sintomas específicos desses fenômenos mentais e enquadram o sujeito como um ser “estranho” e, a partir daí, o tornam abjeto, duplicado e grotesco.

³³ BOTTING, 2005.

³⁴ PUNTER; BYRON, 2004.

³⁵ PUNTER, 1996.

³⁶ MONTEIRO, 2004.

³⁷ VASCONCELOS, 2002.

³⁸ HOGLE, 2002.

³⁹ CARROLL, 1990.

⁴⁰ BEVILLE, 2009.

⁴¹ SPOONER, 2006.

⁴² SPOONER; MCEVOY, 2007.

⁴³ DRYDEN, 2003.

⁴⁴ BEVILLE, 2009.

⁴⁵ KRISTEVA, 1982.

Devido à relevância do gótico como arma de libertação da mulher, a incursão nesses temas será importante também para a compreensão de como as figuras femininas representadas pelas escritoras colaboram para a constituição de um “gótico feminino” distinto do masculino. De acordo com Robert Miles⁴⁶, a distinção entre os dois tipos de textualização teve origem nos escritos de Ann Radcliffe e Matthew Lewis. Ellen Moers⁴⁷ aprofundou a questão, investigando o assunto da maternidade em Mary Wollstonecraft Shelley. Nessa teia, serão abordadas, com o fito de contribuir com dados para estudos posteriores nessa linhagem gótica, temáticas como sexualidade feminina aflorada, aniquilação, androginia, animalização, homoafetividade, entre outros temas que, aparentemente, são disfarces do duplo e do abjeto, bem como assuntos relacionados à virgindade, abortos e estupro.

Vale mencionar que a inquietude e os processos paranoicos das escritoras, quiçá simbolizados em suas textualizações, refletem o mal-estar sentido diante do menosprezo e do claustro histórico em virtude das práticas institucionais e disciplinares impositivas dos poderes centrais. Essas manobras começaram a ser desveladas pelas mãos das feministas. É válido, nesse sentido, citar um trecho de *A room of one's own*, de Virgínia Woolf, no qual a autora ressalta as barreiras encontradas pelas mulheres intelectuais e analisa os motivos pelos quais elas se enveredam pela narrativa do irracional e fantasioso e optam pelo anonimato. Os paradoxos do “gótico feminino” permitem narrar tais ansiedades e paranoias.

Isso porque um gênio como o de Shakespeare não nasce entre pessoas trabalhadoras, sem instrução e humildes. [...] Não nasce hoje nas classes operárias. Como poderia então ter nascido entre mulheres, cujo trabalho começava, [...] quase antes de deixarem o berçário, que eram forçadas a ele por seus pais e presas a ele por todo o poder da lei e dos costumes? Não obstante, alguma espécie de gênio deve ter existido entre as mulheres, como deve ter existido entre as classes operárias. Vez ou outra, uma Emily Brontë, ou um Robert Burns, explode numa chama e prova sua presença. Mas certamente esse talento nunca chegou ao papel. Quando, porém, lemos sobre uma feiticeira atirada às águas, sobre uma mulher possuída por demônios, sobre uma bruxa que vendia ervas, ou até sobre um homem muito notável que tinha mãe, então penso estarmos na trilha de uma romancista perdida, uma poeta reprimida, alguma Jane Austen muda e inglória, alguma Emily Brontë que fazia saltar os miolos no pantanal ou fazia caretas pelas estradas, enlouquecida pela tortura que o talento lhe impunha. De fato, eu me arriscaria a supor que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem declamá-los, foi muitas vezes uma mulher. Foi uma mulher que Edward Fitzgerald, creio eu, sugeriu ter feito as baladas e as cantigas folclóricas, cantarolando-

⁴⁶ MILES, 2001.

⁴⁷ MOERS, 1985.

as para seus filhos, distraíndo-se com elas na roda de fiar ou nas longas noites de inverno⁴⁸.

Embora situadas em um contexto menos engessado, as autoras em epígrafe testemunharam, mesmo que, às vezes, de forma indireta, conflitos políticos significativos que culminaram no extermínio de seres humanos em massa. Presenciaram também movimentos civis e militares que marcaram profundamente a sociedade brasileira do século XX. Cabe lembrar que os avanços conquistados por parte da mulher, em terras brasileiras, só foram possíveis após os anos 1960. É nessa perspectiva que as respostas ao segundo questionamento desta pesquisa serão procuradas, pois, segundo Walter Benjamin, embora a experiência esteja definindo na arte de narrar, o narrador imprime sua marca naquilo que narra, tal qual “o oleiro na argila do vaso”⁴⁹. A presença de seus rastros pode ser percebida de variadas formas, na condição do vivido ou apenas do relato. Os traumas da memória e do testemunho são experiências mais substanciais que a experiência dos séculos passados. Por isso, a narrativa linear cede terreno à fragmentada, característica percebida em Lygia e Clarice. Retomando o questionamento, o rastro do narrador benjaminiano será confrontado com os rastros do gótico, que sempre renasce em diferentes roupagens como forma de textualizar o combate às mazelas e às humilhações sofridas pelos que se encontram marginalizados e fora dos padrões sociais, sobretudo as mulheres, que estão em relevo neste estudo.

No segundo capítulo, sob o título “Trilhando o labirinto da tradição”, exponho as formas de apropriação das características constitutivas da tradição gótica nas obras em questão sob a perspectiva de um diálogo crítico. A hipótese de encontrar temas ou convenções linguísticas e lexicais como rastros góticos das literaturas dos séculos XVIII e XIX, utilizados como novas fórmulas para criticar as ideias do binarismo hegemônico que, no século XX, principalmente, num Brasil pós-colonial – e, à época das produções de Lygia e Clarice, já em

⁴⁸ No original: “For genius like Shakespeare's is not born among labouring, uneducated, servile people. [...] It is not born to-day among the working classes. How, then, could it have been born among women whose work began, [...] almost before they were out of the nursery, who were forced to it by their parents and held to it by all the power of law and custom? Yet genius of a sort must have existed among women as it must have existed among the working classes. Now and again an Emily Brontë or a Robert Burns blazes out and proves its presence. But certainly it never got itself on to paper. When, however, one reads of a witch being ducked, of a woman possessed by devils, of a wise woman selling herbs, or even of a very remarkable man who had a mother, then I think we are on the track of a lost novelist, a suppressed poet, of some mute and inglorious Jane Austen, some Emily Brontë who dashed her brains out on the moor or mopped and mowed about the highways crazed with the torture that her gift had put her to. Indeed, I would venture to guess that Anon, who wrote so many poems without signing them, was often a woman. It was a woman Edward Fitzgerald, I think, suggested who made the ballads and the folk-songs, crooning them to her children, beguiling her spinning with them, or the length of the winter's night”. (WOOLF, [1928] 2004, p. 41).

⁴⁹ BENJAMIN, 1987, p. 205.

meio a movimentos ditatoriais e democráticos – começavam a ser recusadas, parte dos conceitos de tradição e apropriação.

A associação do gótico aos movimentos resultantes das tensões e drásticas transformações sociais constituiu uma tradição literária no século XVIII. No entanto, esse tipo de manifestação só pôde ser constatado posteriormente. Isso se deve ao fato de que toda tradição implica a repetição do fenômeno, dando continuidade ao passado. Eric Hobsbawm e Terence Ranger afirmam que “O passado histórico no qual a nova tradição é inserida não precisa ser remoto, perdido nas brumas do tempo”⁵⁰. Ora, se o Brasil vivia um clima propício, nada mais natural do que fazer uso de uma tradição que cumpriria bem suas funções, o gótico. Para tal, faz-se necessário destacar as teorias sobre a tradição literária sob os prismas de Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia e T. S. Eliot.

Ainda trilhando o labirinto da tradição, pretendo expor os conceitos de rastro, de Walter Benjamin⁵¹, e apropriação, de Affonso Romano de Sant’Anna⁵². Benjamin discorre sobre o tempo presente preenchido de passado, ou seja, os rastros daquilo que outrora foi presente. A apropriação, conforme relata Sant’Anna, é um termo recente de uso crítico e literário. No entanto, conforme visto na tradição, é por meio de apropriações que o passado é retomado e atualizado com propósitos de refutar, corroborar, ampliar, desconstruir, subverter ou desmitificar. Assim, pretendo investigar nas obras quais foram as formas de apropriação dos rastros do gótico, retirados do labirinto da tradição por Lygia e Clarice, e como se formou esse diálogo crítico⁵³, num intuito de resposta ao outro questionamento, não menos instigante.

Além disso, identifico os sintomas de estranheza (*Unheimlich*) que encenam as ansiedades culturais recorrentes nos textos em tela. Uma vez que as formas do estranho, assim como o gótico, são multifacetadas, faz-se precípuo retomar o estudo de Freud, *Das Unheimlich*⁵⁴. Atento para as questões voltadas às perturbações e ansiedades relativas à sexualidade, ao casamento, à maternidade, à morte e a toda gama de dilemas que assombram a mulher e, conseqüentemente, desencadeiam sensações de estranheza. As personagens torturadas tanto pelas injustiças sociais quanto pelo desejo de autoafirmação em sociedades excludentes assumem comportamentos ora ousados, ora resignados. A recusa em seguir padrões pré-determinados é que as torna “Estranhas meninas”, expressão escolhida para denominar o terceiro capítulo.

⁵⁰ HOBBSAWM; RANGER, 1984, p. 9-10.

⁵¹ BENJAMIN, 1987.

⁵² SANT’ANNA, 1999.

⁵³ Considerando-se a amplitude da tradição e a infinidade de rastros, o uso de citações será necessário.

⁵⁴ FREUD, 2006.

Ao final, visto que não haja presunção conclusiva, busco evidenciar os principais pontos levantados pela pesquisa, a fim de fomentar novas sugestões, preenchimento de lacunas, críticas e debates. De fato, a multiplicidade de rastros, a imbricação de suas características em recortes similares ou reiterados, bem como a fragmentação e não-linearidade narrativa das obras analisadas promoveram a ultrapassagem das dimensões recomendáveis no processo dissertativo do mestrado, ainda que uma parcela representativa do diálogo crítico aos discursos dominantes, por meio dos rastros góticos, não pudesse ser pormenorizada. Em consequência disso, este trabalho não estanca discussões *a posteriori*.

Os rastros desmembrados geraram novas formas de retratar artisticamente o medo conforme as ansiedades culturais sentidas em cada período histórico. As adaptações feitas pelas escritoras brasileiras com o intuito de enquadrá-los, mesmo que por meio da memória inconsciente, à situação da mulher, nos momentos de textualização, propiciaram a análise de modalizadores significativos. Entretanto, a diversidade das convenções góticas motiva incursões em obras contemporâneas e pós-contemporâneas, produzidas por mulheres, objetivando entender melhor o diálogo crítico estabelecido entre o gótico e a escrita feminina na literatura brasileira, pois a flexibilidade, a mutabilidade e o caráter subversivo dos rastros góticos encontrados provaram a força e a amplitude dos traços disseminados na literatura, conferindo-lhe o *status* de Fênix da literatura.

O subsídio teórico, principalmente a respeito do gótico contemporâneo, pós-contemporâneo, bem como as ideias de Freud, Kristeva e Foucault contribuíram para a compreensão da sexualidade afluída, dos corpos estranhos, duplicados, abjetos e grotescos como modalizadores que articulam, na ficção, o medo real e as ansiedades culturais promovidos pelo contexto histórico, político e social, durante o século XX. Os corpos e a psique deformados das protagonistas são reflexos das opressões sociais e culturais, bem como da sua não-aceitação. Fica evidente que Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles se apropriam das convenções góticas para questionar corpo e alma da mulher num movimento centrífugo aos padrões regentes, embora entrevados no movimento centrípeto aos poderes dominantes. As narrativas clariceanas e lygiana abordam os corpos vitimados das mulheres que transitam “[pel]a vida noutra plano, inorgânico ou orgânico inferior”⁵⁵. Uma “vida murcha”⁵⁶, “vida dura”⁵⁷, mas que brota “no chão, alegre por entre pedras”⁵⁸. “Você tem que viver sua vida ao seu modo e não do modo que os outros decidirem”⁵⁹.

⁵⁵ LISPECTOR, 1980, p. 107.

⁵⁶ LISPECTOR, 1998, p. 31.

As autoras desenvolvem, a partir da estética gótica apropriada no labirinto da tradição, imagens e linguagens subversivas aos preconceitos raciais, de classes, de identidades, de gêneros e sexualidade profundamente arraigados na cultura brasileira. Os sentimentos angustiantes acarretados pela orfandade, pelos conflitos familiares, pelos vícios, pelos desejos e a fisiologia digestiva, excretora e sexual inatos do ser humano em confronto com as leis culturais, religiosas e sociais são delineados nas protagonistas abjetas, grotescas e estranhas. Assim, estabelece-se um elo entre o sublime contemporâneo e as deformações cotidianas da vida urbana, na qual a mulher se desdobra para exercer uma multiplicidade de papéis em um plano hierarquicamente pré-estabelecido pelos poderes misóginos.

Dispor a mentira como um modalizador gótico permite afirmar que o gênero não apenas renasceu com força no século XX, conquistando terreno, inclusive, no Brasil, mas também que, nas mãos das escritoras, novas facetas podem ser criadas com o fito de expressar a ausência de veracidade nas boas intenções do mundo contemporâneo. Por meio desse modalizador, denuncia-se as contradições de um mundo que oferece discursos e produtos sedutores, mas compromete a integridade física e psíquica do indivíduo. O poder massificante da indústria de produção e consumo capitalistas, conquanto auxilie a vida da mulher moderna, mina, como contraponto, seus corpos e mentes, configurando nova tipologia de aprisionamento do corpo feminino. O hábito de negar a verdade simboliza também a resistência à falta de afeto e repressão do sofrimento. Há ainda as incoerências entre as leis jurídicas e consuetudinárias, promulgadas ou transmitidas por gerações, cujo suposto objetivo é proteger o “mais fraco”, mas culminam em restrições e segregações.

As três narrativas analisadas perpassam pelos conceitos freudianos das pulsões *Eros* e *Tanatos*. A dualidade entre a vida e a morte baliza dicotomias tais como o instinto de autopreservação e realização de desejos da mulher, cujo corpo é explorado sexualmente e exposto aos perigos das guerras, da ditadura militar, da violência doméstica e da índole demoníaca e angelical que reveste essa forma de violência. A morte como evento insólito, tema recorrente no gótico clássico e em seus desmembramentos, acena para o retorno à vida. A morte ficcional simboliza a retirada das forças dominantes reais e, conseqüentemente, a liberdade e vivacidade do corpo feminino. Os narradores dão indícios da morte como metáfora da vida. Rodrigo S. M., em *A hora da estrela*, revela o fato no início da narrativa: “a

⁵⁷ TELLES, 1985, p. 55.

⁵⁸ LISPECTOR, 1998.

⁵⁹ TELLES, 1985, p. 235.

morte parece dizer sobre a vida”⁶⁰. Joana, protagonista de *Perto do coração selvagem*, argumenta que a vida nasce da morte, pois ambas possuem a mesma cor e a morte liga à infância⁶¹. “Que morte e vida se integram e se completam tão perfeitas [...]: a vida precisa da morte para viver [...]”⁶², afirma Lia, em *As meninas*.

O jogo de vida e morte, entremeado pela erotização, contrapõe o humano e o divino, o profano e o sagrado. A cultura de morte, o parricídio e o consequente antropocentrismo, no mundo moderno, obliteram a via unilateral da fé; todavia, não extinguem os medos, principalmente o mais terrível, o medo da morte. Os questionamentos sobre a complexidade da alma humana e os dilemas dos indivíduos envoltos em um mundo materialista, efêmero e racional são permeados pela irracionalidade e fragilidade dos desejos, dentre eles os sexuais. Na tênue linha que separa vida e morte, deve-se sentir os prazeres em sua intensidade, pois a “vida escorre pelos [...] dedos e encaminha-se para a morte serenamente e eu nada posso fazer”⁶³; “frágil vida”⁶⁴. “Todas as coisas acabam”⁶⁵. Assim, as forças antagônicas do humano e do divino são utilizadas para simbolizar o estado de espírito conturbado pela ruptura da subjetividade. O homem, as leis, a mortalidade e o conhecimento se chocam ante a imortalidade, o mistério e os poderes divinos. O sublime contemporâneo é experimentado não apenas diante dos mistérios da morte, mas também a partir dos horrores, sofrimentos e imperfeições da vida, na luta pela autopreservação. No âmbito literário, a fuga do real se fundamenta na polaridade entre o racional, compreensível, e o irracional, inexplicável. A visão da realidade transposta para a narrativa, pelas mãos das tecelãs da palavra, sela com a dualidade vida/morte o caráter subversivo do diálogo crítico. Onde estarão as respostas às indagações ontológicas intrincadas?

Não esquecer: “o amor intelectual de Deus” é o verdadeiro conhecimento e exclui qualquer misticismo ou adoração. – Muitas respostas encontram-se em afirmações de Spinoza. Na ideia por exemplo de que não pode haver pensamento sem extensão (modalidade de Deus) e vice-versa, não está afirmada a mortalidade da alma? É claro: mortalidade como alma distinta e raciocinante, impossibilidade clara da forma pura dos anjos de S. Tomaz. Mortalidade em relação ao humano. Imortalidade pela transformação na natureza. – Dentro do mundo não há lugar para outras criações. Há apenas oportunidade de reintegração e continuação. Tudo o que poderia existir já existe. Nada mais pode ser criado senão revelado. – Se, quanto mais

⁶⁰ LISPECTOR, 1998, p. 12.

⁶¹ LISPECTOR, 1980.

⁶² TELLES, 1985, p. 108.

⁶³ LISPECTOR, 1980, p. 213.

⁶⁴ LISPECTOR, 1998, p. 72.

⁶⁵ TELLES, 1985, p. 211.

evoluído o homem, mais procura sintetizar, abstrair e estabelecer princípios e leis para sua vida, como poderia Deus – em qualquer acepção, mesmo na do Deus consciente das religiões – não ter leis absolutas pela sua própria perfeição? Um Deus dotado de livre arbítrio é menor que um Deus de uma só lei. Do mesmo modo por que tanto mais verdadeiro é um conceito quanto ele é um só e não precisa transformar-se diante de cada caso particular. A perfeição de Deus prova-se mais na impossibilidade do milagre do que na sua possibilidade. Fazer milagres, para um Deus humanizado das religiões, é ser injusto – milhares de pessoas precisam igualmente e ao mesmo tempo desse milagre – ou reconhecer um erro, corrigindo-o – o que, mais do que uma bondade ou “prova de caráter”, significa ter errado. – Nem o entendimento nem a vontade pertencem à natureza de Deus, diz Spinoza. Isso me faz mais feliz e me deixa mais livre. Porque a ideia da existência de um Deus consciente nos torna horivelmente insatisfeitos⁶⁶.

A respeito de Clarice Lispector, a análise do *corpus* fomentou ainda discussões acerca do duplo e da morte como metáfora da culpa. Conquanto por fatores diversos, a situação da escritora brasileira é análoga à de Mary Shelley ao criar *Frankenstein*. A leitura do duplo autor-narrador-personagem, bem como da abjeção e do grotesco do monstro de Shelley, de Macabéa (*A hora da estrela*) e Joana (*Perto do coração selvagem*) foi aproximativa da compreensão do sofrimento, deformidade física e mental e morte das criações ficcionais como expiação da culpa contundente de suas criadoras. Assim, a escrita como ação sublimatória abraça as relações construtivas, destrutivas, performativas e transformativas entre os seres e o mundo.

Emoldurar na obra literária, a vida como ela é passa pela perspicácia e sensibilidade do escritor em encontrar maneiras de alinhar os rastros do passado, adaptando-os ao presente, por meio da linguagem. O trabalho é árduo e pode causar estranhamento; entretanto, torna-se um poderoso instrumento questionador da realidade. O dinamismo e o talento de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles em se apropriarem dos rastros góticos e conformá-los ao contexto brasileiro do século XX nos autoriza a compreendê-los como um diálogo crítico subversivo.

Assim, o olhar voltado para a escrita de autoria feminina brasileira busca superar as amarras canônicas, fomentar o debate crítico sobre o gótico em nossa literatura e as formas de aclimação desse gênero entre nós, bem como postula a inserção de escritoras como representantes do gênero no Brasil, reduzindo a disparidade entre escritores e escritoras e ensejando maior discernimento entre o gótico masculino e o feminino.

⁶⁶ LISPECTOR, 1980, p. 130-131.

CAPÍTULO I - GÓTICO: FÊNIX DA LITERATURA

*Mal ousou clamar palavras a essa rede vibrante e rica,
mórbida e obscura tendo como contratomo o baixo
grosso da dor.*

(Clarice Lispector)

Neste capítulo inicial, realizo um breve histórico do gótico, no qual esclareço como veio a ser considerado um gênero morto pela crítica do século XIX; discuto o que propiciou sua ultrapassagem de fronteiras temporais e geográficas para ser restabelecido no século XX, de forma a traduzir simbolicamente anseios, medos e desconfortos da contemporaneidade; e focalizo os períodos específicos de origem, ascensão e declínio, bem como seu renascimento com uma roupagem multifacetada capaz de abarcar a textualização das ansiedades provenientes da cultura de morte e desintegração do “eu” característicos da transição do terceiro milênio. Para tanto, discorro sobre o gótico clássico, a ficção científica, bem como o gótico moderno e pós-moderno e algumas de suas novas facetas. Utilizo esses termos propostos pela fortuna crítica no intuito de analisar a estreita ligação entre essas construções narrativas e o interminável conflito cultural contraditório existente, porém característico de cada época.

Se em sua origem anglo-germânica, o contexto europeu racionalista e iluminista do século XVIII e o discurso histórico-político de poder⁶⁷ foram berço propício para o nascimento do gótico como gênero literário, a contemporaneidade faz dele um recurso altamente pertinente ao universo narrativo atual, inclusive no mundo midiático, demonstrando sua transponibilidade geográfica e cultural. De fato, a ampla difusão das características góticas pelos variados ramos de entretenimento ofuscou seu cunho literário, tornando-o o “calcanhar de Aquiles” da crítica.

O termo gótico, desde sua primeira acepção até a pós-modernidade, parece resistir a definições devido às ressemantizações que sofreu ao longo do tempo. A explicação para essa resistência se encontra na mobilidade da utilização da palavra. Cunhada para se referir aos

⁶⁷ Michel Foucault (1988), em sua trilogia sobre a história da sexualidade, especialmente no volume I, desenvolve observações a respeito do entrelaçamento entre o poder e a sexualidade. Ele descreve como o poder se estrutura na contemporaneidade através de uma estrutura em rede, muito mais sutil e penetrante do que a mera imposição de limites e leis erigidos por um poder central. Refutando a hipótese convencional de que a sexualidade foi tema e prática reprimidos ao longo da história, Foucault mostra como se estruturaram práticas institucionais e disciplinares que levaram a uma incitação da expressão da sexualidade de forma a produzi-la de forma controlada.

godos⁶⁸, no período compreendido entre o fim da Idade Antiga e o nascimento da Idade Média, possuía valor semântico de bárbaro para distinguir esses povos dos romanizados. A falta de registros concretos que propiciassem comprovar a história permitiu que eles fossem lembrados de forma insultuosa e os mitos criados sobre eles servissem a propósitos estéticos, políticos e ideológicos. Assim, durante a Idade Média, a influência gótica se disseminou na arquitetura, na música e na religião, entre outras artes, com o intuito de retratar o medo e os anseios que aterrorizam a alma⁶⁹. Em suma, gótico passou a ser referência do período medieval. A inexistência literária, monumental e artística dos godos, assim como a escassez de dados comprobatórios, fez com que a história dos godos permanecesse na memória cultural conforme seus feitos, isto é, a sanguinolência nos combates, os hábitos rudimentares, a invasão e consequente destruição do Império Romano. Esse motivo ressemantizou a palavra, que passou a conotar incivilização e primitivismo.

O obscurantismo e misticismo característicos do período que se seguiu à queda do Império Romano até meados do século XVII fizeram com que os renascentistas generalizassem o termo. Assim, o que se referia à Era Medieval era gótico e designava o bárbaro no sentido de inculto, místico e desprovido de razão. A nova mudança semântica foi transposta para as artes para contrastar com o estilo clássico, racional, ordenado e civilizado da Renascença.

Durante os Séculos XVII e XVIII, o menosprezo pela Idade Média se intensificou. A crítica ao cristianismo latente, religião predominante na Era Medieval, devido à Reforma Protestante e à Revolução Industrial na Europa, modificaram radicalmente as estruturas econômicas, sociais e culturais. A viabilidade de ascensão e queda entre as classes sociais, o

⁶⁸ É consenso entre os estudiosos nas searas crítica, histórica e literária que a etimologia da palavra se deve aos *Getae*, povos bárbaros nórdicos e/ou germânicos que invadiram a Europa, embora os focos diferenciados deixem lacunas em torno da precisão de algumas de suas raízes e o primeiro uso do termo como autodenominação. Sob a rubrica do historiador godo Jordanes há duas obras. Uma intitulada *De summa temporum uel origine actibusque gentis Romanorum*, um compêndio da História Universal. A outra, uma compilação dos doze volumes de crônicas sobre a *Gothic History* escritas pelo senador Cassiodorus, feita a pedido de Castalius, na qual o historiador godo imprimiu seu estilo próprio e denominou *De origine actibusque Getarum*. Posterior e respectivamente, essas obras foram apresentadas na edição feita por Theodor Mommsen meramente como *Romana* e *Getica*. O senador Cassiodorus, político e homem letrado, foi secretário do grande Theodoric e de seu neto e sucessor, Athalaric. Escreveu o livro como discurso para o jovem rei Athalaric. Para tal, pesquisou o berço da raça gótica. Seu objetivo era reconciliar os romanos com o governo que eles consideravam bárbaro. Recompôr a história, contactando-a com grandes nações clássicas da antiguidade exaltaria a raça gótica em geral e, conseqüentemente, a descendência de Theodoric (MIEROW, 1915. p. 15-16). Publicada em Constantinópolis, na metade do século VI, a *Getica* é, entre as histórias remanescentes, uma das mais vetustas e acessíveis fontes narrativas sobre a origem e feitos dos godos desde a mitológica Scandza, hoje Escandinávia. Porém, devido à intenção de Jordanes em celebrar suas origens, os *Getae*, a obra dá início à “confusão etimológica”, além de generalizar a identidade, fazendo com que todas as tribos germânicas e teutônicas fossem conhecidas como godos (PUNTER; BYRON, 2004, p. 3).

⁶⁹ SANTOS, L., 2010.

crescimento populacional, a força da mão-de-obra e o policiamento do sexo⁷⁰ produziram novas inquietações, inseguranças e angústias inerentes ao mundo moderno. O Iluminismo europeu gerou uma racionalidade exacerbada, pois apregoava a luz da razão. O pensamento do homem expandia seus limites, assim como o mundo físico. Dessa forma, assuntos relacionados ao sobrenatural, ao fantástico e à sexualidade foram inibidos, pois os intelectuais, por meio de suas teorias, explicavam e traziam para o domínio do natural os fenômenos antes concebidos como sobrenaturais. Os escritores passaram a primar pela valorização da fração esquecida do passado que enriqueceria a cultura. Esse campo oposto de batalha à racionalidade exacerbada e à secularização, bem como o desejo de rebuscar a história mística passada, dão luz à ficção gótica. Maggie Kilgour discorre que:

A emergência do gótico, no século XVIII, foi também interpretada como símbolo da ressurreição da necessidade do sagrado e transcendente num mundo secular, iluminado e moderno que nega a existência de forças sobrenaturais, ou como uma revolução da imaginação contra a tirania da razão⁷¹.

1.1 BERÇO DA FÊNIX LITERÁRIA

Se as convenções de natureza linguístico-textual e temático-narrativas do terror e do horror que são pilares do gótico servem a uma miríade de propósitos que convergem em um efeito único, o gênero se torna a fênix⁷² da literatura, que nasce e renasce de tempos em tempos, metaforizando a luta discursiva, ideológica e política de uma cultura. Afinal, a retomada dessas convenções por escritores de várias épocas reaviva sua escrita, adaptando-a ao contexto sócio-político-cultural de sua atualidade. Ou seja, o gótico renasce das cinzas crítico-teórico-literárias e se fortalece em uma nova roupagem.

Os chamados *graveyard poets*, na década de 1740, prepararam o terreno ao produzirem poemas de contestação cujo cenário serviria de mote aos romances góticos: medo,

⁷⁰ FOUCAULT, 1988.

⁷¹ No original: “[...] The emergence of the gothic in the eighteenth century has also been read as a sign of the resurrection of the need for the sacred and transcendent in a modern enlightened secular world which denies existence of supernatural forces, or as the rebellion of the imagination against the Tyranny of reason [...]” (KILGOUR, 2006, p. 3).

⁷² Descrita por poetas, escritores e historiadores como Ovídio, Milton, *Sir Thomas Browne*, Alexander Ross e *Tacitus*, a fênix é uma ave (mitológica) que se reproduz sozinha e se alimenta de raízes odoríferas e incenso. Prefere a copa das palmeiras e os ramos do carvalho para construir seu ninho. Adiciona a eles essências como o nardo, a mirra e o cinamomo, transformando-os em uma pira que promoverá sua morte. De seus restos mortais nascerá uma nova fênix que sepultará a anterior. Embora alguns escritores divirjam em suas versões quanto ao nascimento, o ciclo sempre se renova. Sempre surge outra fênix (BULFINCH, 2002).

melancolia, escuridão da noite e o que se relacionava à morte, como criptas, cemitérios, epitáfios, fantasmas, dentre outros. Transformaram-se nos precursores do gênero literário gótico. Diante do progresso do mundo moderno, esses poetas se voltaram para o passado poético inglês em busca da religiosidade diluída no antropocentrismo e nas disputas religiosas⁷³ e da tentativa de conciliar religião e razão.

Percebe-se a consonância teórica de que a ascensão do romance, no século XVIII, foi propiciada não apenas pela expansão da imprensa, pelo surgimento de um público leitor eminentemente feminino, mas também pela situação conturbada em que se encontrava a Inglaterra, devido ao excesso de razão apregoado pelo Iluminismo e pela Revolução Industrial. Observam-se também as propriedades do gênero de mesclar em si características de outras áreas e artes. Assim, seguido da ascensão do romance, de cunho político-social, o estilo literário convencionalmente chamado de “Gótico” nasce também, na Inglaterra, como resistência às transformações econômicas, sociais e culturais⁷⁴ acarretadas pela Revolução Industrial e pelo Iluminismo europeus, do chamado século das Luzes, que trouxeram consigo uma gama de dilemas envolvendo o ser humano, entre eles os sexuais.

Nesse período, os medos e anseios eram textualizados por meio de fantasmas, mortes misteriosas e paisagens melancólicas e sublimes. A teoria do filósofo inglês Edmund Burke, que distinguia o sublime e o belo como duas formas de fruição estética trouxe novos ingredientes que fortalecem nossa compreensão sobre a relação entre o medo e a literatura, pois aproximava o terror à percepção do sublime⁷⁵. O teórico argumentava que a dor e o prazer nem sempre significam opostos, visto que o instinto de autopreservação estaria relacionado às situações dolorosas ou perigosas que provocam as mais fortes emoções. Dessa forma, o terror do sobrenatural e do macabro proporcionaria um efeito sublime, ou seja, o perigo e o sofrimento real e iminente são desconfortáveis, mas quando experimentados de forma irreal, por meio da ficção, causam um misto de dor e prazer. Esse estudo fomentou as produções literárias.

⁷³ Cabe aqui ressaltar que religiosidade se difere de religião. “A religiosidade é a maneira de se relacionar com o mundo invisível (os deuses, os espíritos, os antepassados). Já a religião é uma instituição social, quase sempre com livro sagrado, dogmas, e hierarquia entre os sacerdotes e entre estes e aqueles que creem.” (SANTOS. A.; GONÇALVES, 2009, p. 12).

⁷⁴ Punter e Byron afirmam que “O nascimento do Gótico como gênero de ficção, o romance Gótico, e seus numerosos sucessores, surgiu como o resultado direto de mudanças culturais no século XVIII” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 7). No original: “The birth of Gothic as a genre of fiction, the ‘Gothic novel’, and all its numerous successors came about as a direct result of changes in cultural emphasis in the eighteenth century”.

⁷⁵ BOTTING, 1996.

Embora tenha sido instaurado pelas mãos de Horace Walpole, ao escrever, em 1746, *The Castle of Otranto* – obra que cumpria sua função literária e atendia à demanda de leitores, pois questionava fatores ligados à racionalidade, à sociedade e à sexualidade –, é interessante observar que houve a simultaneidade entre o surgimento do gótico, a ascensão do próprio romance e a constituição do público leitor feminino. Público esse que viria, posteriormente, a se consagrar na própria produção do romance gótico.

O sucesso do gênero romance, em especial o gótico, entre as mulheres foi promovido pela condição na qual elas se encontravam em meio às turbulências ocorridas. Vista como anjo e demônio, a mulher era domada por meio dos mecanismos de repressão impostos pelo poder político e religioso. Decreta-se o cárcere da bela fera. De fato, as mudanças do século XVIII aventaram ideologias e propiciaram a implantação de regimes autoritários e repressivos que resultaram em exclusões, alijamentos e segregações para uma grande parcela dos indivíduos e excesso de poder para a parcela minoritária remanescente. Dentre os excluídos, a mulher assume uma posição bastante crítica, visto que sofre maiores preconceitos do que o homem. Além de discriminações religiosa, social, identitária e racial, é vítima de abusos em relação ao gênero e à sexualidade. Os paradigmas estabelecidos pela sociedade burguesa oitocentista lhe tolheram direitos e lhe impuseram deveres que assombraram sua alma, aprisionaram seus talentos e turvaram sua aura. Conforme Foucault, em princípios do século XVII, a liberdade das práticas que envolvem o sexo e a sexualidade era comum e corriqueira. Expressões e hábitos escatológicos possuíam até ampla elasticidade em relação ao século XIX. A partir daí, por questões político-históricas de poder, essa liberdade de expressão começa a ser amordaçada e policiada. O temor de que a força da mão-de-obra se esvaísse nos atos prazerosos, exceto ao cumprir a lei do crescer e multiplicar-se, da procriação, instala um pudicismo controlado. O domínio da sexualidade passa pelo crivo rigoroso da hipocrisia burguesa.⁷⁶ Nesse fértil campo, cultivou-se uma hierarquia entre os gêneros. A colheita por parte da mulher foi dolorosa.

Nesse contexto, a mulher se torna fadada a exercer papéis ligados ao matrimônio. Os afazeres domésticos, o cuidado com a família e a obediência e fidelidade ao marido são imposições às quais ela se submete. Fugir a essas regras é motivo de abominação e discriminação. O que antes se configurava em entrevista torna-se confissão obrigatória. As transgressões passam a ser ouvidas e condenadas. A sodomia, a necrofilia, o adultério, a sedução a religiosas, a união matrimonial entre consanguíneos e a traição passam a ser

⁷⁶ FOUCAULT, 1988.

práticas execráveis. A quebra da ordem natural dos casamentos e a devassidão se transformam em pena administrativa ou infração à moral. Ao cumprir as leis do casamento, a mulher se afasta da casa paterna para acompanhar o cônjuge. Sua tutela se transfere do pai para o marido e, em consequência dessa nova realidade, passa a viver num sistema de isolamento que gera sintomas psicossomáticos que comprometem sua identidade.

Encarcerada social, psicológica e culturalmente, a mulher procura formas que lhe possibilitem expurgar seus medos e anseios. Vivendo um tempo no qual os homens ditam as regras e desvalorizam as mulheres, os distúrbios provocados por essa opressão geram angústias, medos e opressões. Na procura de uma válvula de escape, é aceitável que elas encontrassem no romance gótico campo propício para extravasar seus temores, visto que seria uma via de mão dupla. Isto é, a narrativa gótica apresenta temas e elementos textuais que abrangem os dilemas que assombram a mulher, especialmente os relativos à sexualidade, à maternidade e à constituição familiar e matrimonial como forma de incitar o medo e o terror, porém com o intuito de fortalecê-las no autoentendimento de sua condição frente às mudanças que acarretaram a divisão dos papéis sociais entre o homem e a mulher.

O gótico, então, forneceria um momento de subversão contra o aprisionamento doméstico da mulher, alimentando desejos destrutivos e antissociais. A crítica estaria dentro do próprio gótico, ou seja, da própria arte (o poder de realização do desejo) e, em contrapartida, volta à normalidade, que, depois do terror, é imensamente desejável: que os teóricos chamam de punição. A leitura substituiria a ação política e social negada às mulheres, oferecendo uma transformação ilusória e impedindo a mudança real, ou seja, a leitura as mantinha em casa, em seus afazeres, apenas lendo. Conforme o pensamento de Vasconcelos⁷⁷, a ficção gótica contempla isolamento social das personagens e perseguições internas e externas como forma de questionar a realidade e sublimá-la como um abrigo seguro.

Por esses motivos, o gótico alcançou a fama entre o público leitor feminino. A restrição que levou as mulheres ao mundo das aventuras romanescas foi a mola propulsora da produção literária do gótico produzido no século XVIII, especialmente por mulheres. As inovações tecnológicas permitiram uma produção de textos impressos em série. A melhoria nos transportes e a necessidade de estender a oferta de produtos comerciais e industriais ajudaram a divulgar os impressos. Destarte, a leitura passou a integrar os momentos de lazer

⁷⁷ VASCONCELOS, 2002.

das classes média e baixa, transformando as relações entre o público leitor e os autores, bem como entre esses e os editores.

Jane Austen contribuiu de forma significativa para a ascensão e ápice do romance gótico. Nas mãos dos *graveyard poets*, os temas góticos satirizavam as coisas mundanas; já nas de Austen denunciavam os desmandos tirânicos do poder e as injustiças praticadas contra a mulher.

A duplicidade e a cumplicidade entre os leitores e os escritores alimentaram as produções góticas desde seu nascimento até seu apogeu. Catherine Spooner⁷⁸ ilumina esse ponto ao argumentar que o gótico necessita inserir traços de outras histórias góticas num apelo de autorreferencialidade. Austen insere em *Northanger Abbey*⁷⁹ a obra *The mysteries of Udolpho*⁸⁰, de Ann Radcliffe, uma das pioneiras no gênero. Ícones da escrita nos moldes góticos, Sophia Lee, Ann Radcliffe, Jane Austen, Clara Reeve, entre outras, foram nomes que consagraram o chamado gótico clássico.

As convenções narrativas utilizadas em seus clássicos abriram precedentes para se cogitar um “gótico feminino” diferente do masculino, no sentido biológico da palavra. Ellen Moers⁸¹ acredita que Radcliffe propôs um modelo narratológico condizente com o que se esperava da mulher. As virtudes da vida psíquica, a infância no seio familiar, a constituição conjugal por meio do pretendente, do noivo e, por fim, do marido. O medo de um Deus punitivo cedia lugar a sentimentos paranoicos advindos da vida moderna. O gótico, com sua receita aterrorizante da frágil heroína desprovida de proteção familiar e perseguida pelo vilão tirano, presa em torres, abadias, conventos e castelos assombrosos e um herói pouco dotado de características heroicas agia como um bom terapeuta. Em contrapartida, Matthew Lewis, Willian Beckford, Willian Godwin, E. T. A. Hoffmann, Charles Robert Maturin e Horace Walpole se consagraram na escrita gótica utilizando ingredientes distintos – fator que favoreceu a crítica na proposição da distinção entre o gótico produzido por escritores e escritoras.

Nesse ponto, as colocações de Guilherme Augusto Duarte Copati, ao analisar os conceitos sobre literatura de *autoria feminina* e *écriture féminine*, auxiliam na melhor compreensão:

⁷⁸ SPOONER, 2006.

⁷⁹ AUSTEN, 2007.

⁸⁰ RADCLIFFE, 1794.

⁸¹ MOERS, 1985.

[...] textos femininos e masculinos do gótico são reduzidos a uma lista de aspectos binários que respondem ao princípio fundamental do patriarcado, o qual dita a distinção hierárquica entre o homem e a mulher. O gótico masculino valoriza as estruturas simbólicas – racionais, poderosas e opressoras – centradas na figura do pai, ao passo que o gótico feminino, dominado pelo inconsciente que define a operação do semiótico, apresentaria o feminino por meio de metáforas de desejos reprimidos, da natureza, da maternidade⁸².

A publicação de *Melmoth, the wanderer*⁸³, narrativa extensa e complexa, encerra o período áureo, porém como um vaticínio de que o gótico retornaria no futuro, assim como o feitiço lançado sobre a personagem Melmoth. Tal qual a figura de poderes diabólicos aparece em momentos de desespero, o gótico ressurgem em momentos de crises, talvez, existenciais. Os rastros da narrativa do medo deixados e já pertencentes ao patrimônio universal imprimem também a ideia de que todo fim pode ser um recomeço justificável pela necessidade de transpor os limites dos horrores terrenos e a luta contínua entre o bem e o mal, o opressor e o oprimido, o físico e o metafísico.

1.2. DESESTABILIZANDO A ORDEM DO PROGRESSO

O desenvolvimento das ciências, no século XIX, trouxe para o cenário mundial transformações significativas no modo de vida e pensamento e acarretou uma mudança de perspectiva sobre o tema. Punter e Byron afirmam que a industrialização transformava as várias estruturas da sociedade e estabelecia novos tipos de trabalho e papéis sociais⁸⁴. O fortalecimento do capitalismo fez com que as práticas corriqueiras do campo se transferissem para os centros urbanos. As descobertas científicas e os avanços na pedagogia, na fisiologia, na psicologia, na psiquiatria, na medicina geral e em outras áreas diagnosticavam a alienação e os distúrbios identitários humanos, pois deslocaram as preocupações espirituais para as materiais. Transfere-se a preocupação da morte para a vida e para tudo que diz respeito a ela desde a concepção até a degenerescência⁸⁵, embora os mistérios que circundam a morte continuem a provocar medo. O sexo, inerente à natureza humana, passa a ser controlado e algumas de suas práticas se transformam em perversão. A homossexualidade se insere nesse

⁸² COPATI, 2014, p. 141.

⁸³ MATURIN, 1989.

⁸⁴ PUNTER; BYRON, 2004.

⁸⁵ FOUCAULT, 1988.

rol. A esse aparato de controle Foucault denomina “tecnologia do sexo”⁸⁶. Dessa forma, o surgimento dessas personalidades “pervertidas”, a obrigação de confessar o inconfessável, o estilo de vida urbana e a repressão vitoriana instalaram novos desconfortos. Mediante esses fatores, as crises se intensificaram, gerando novos medos e ansiedades. De fato, com a atenção agora voltada para o corpo físico e sua fisiologia, especialmente a fisiologia sexual, passou-se a temer, além da morte, as doenças físicas, inclusive as sexualmente transmissíveis, e as psíquicas. Para dar conta de suportar o redemoinho de transformações, a fênix literária renasce sob a roupagem de ficção científica.

Em 1818, Mary Shelley publica *Frankeinstein*, que narra a criação de um monstro, a partir de fragmentos de outros cadáveres, por um cientista aloprado, Victor Frankenstein. A propósito, a mulher, como marco de fazer ressurgir o gosto pela literatura do horror e do terror, indicia uma reivindicação à liberdade feminina. De fato, é inegável o cunho científico da narrativa, mas Shelley introduz um elemento privativo do universo feminino e ainda não contemplado por suas antecessoras: a maternidade. Além de Bram Stoker, autor de *Drácula*, outros escritores investem na ficção do terror científico e nos elementos desmembrados do gótico clássico, entre eles a literatura de cunho fantástico. *The strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*⁸⁷, de Robert Louis Stevenson, e *The island of Dr. Moreau*⁸⁸, de Herbert George Wells, são obras expressivas dessa nova modalidade de escrita.

Essa nova realidade faz com que os fantasmas projetados que assombravam os castelos envoltos em paisagens sombrias, desertas e escuras se transfiram também. Passam a ser introjetados. As preocupações com as doenças, as crises agora voltadas para o corpo físico, mental e para as coisas materiais exigidas pelo mundo moderno se aditam às espirituais. Nesse viés, as narrativas se desenvolvem em torno dos becos escuros das cidades, no interior dos internatos, nas casas sob a inspeção das preceptoras e nos ambientes aglomerados das classes menos abastadas, que se desenvolviam nos centros urbanos. O “eu” entra em voga no discurso literário por meio do abjeto, do grotesco, do duplo e do estranho. Nas mãos das irmãs Brontë, essas novas convenções resultam em grandes obras, como *Jane Eyre* e *Wuthering Heights*. A errância de Jane Eyre e do fantasma de Catherine, bem como a loucura de Bertha Mason expressam, dentro desse desmembramento, a posição caótica da mulher frente à modernidade, enquanto a inquietação, o estranhamento e aparentes distúrbios psíquicos de Heathcliff representam a decadência patriarcal. Esses elementos permitem que

⁸⁶ Idem, p. 110.

⁸⁷ STEVENSON, 1886.

⁸⁸ WELLS, 1896.

Punter e Byron afirmem que o estágio de decadência do gótico, na verdade, foi um fertilizante para o seu fortalecimento, retratado em uma “variedade de formas ficcionais [...]. As configurações exóticas e históricas que servem para distanciar os horrores do mundo do leitor no gótico anterior são substituídas por algo mais perturbadoramente familiar: o mundo doméstico burguês ou a nova paisagem urbana”⁸⁹.

Uma vez que o gótico é um gênero de caráter transgressor que desafia a ordem e as estruturas sociais problemáticas, o sucesso do seu retorno, vencendo as barreiras do tempo, levou-o também a transpor as fronteiras geográficas europeias e se instalar no Novo Mundo, nas Américas. A efervescência nas colônias, a decadência do Império vitoriano e a iminente ascensão de novas potências no cenário político mundial promovem futuras apropriações semióticas em terras estrangeiras. Assim, apesar do seu enfraquecimento na Europa, a marca do gótico, na América do Norte, consagra escritores como Nathaniel Hawthorne, Charles Brockden Brown, Edgar Allan Poe e Howard Phillips Lovecraft. Percebe-se que tanto os escritores quanto as escritoras têm nas mãos poderosos elementos que desafiam a tradição narrativa, como a narração de identidades fragmentadas, tal qual o corpo fragmentado de Frankenstein é formado.

Hall explica que as identidades estão em constante formação e mutações de acordo com as exigências de adaptação e representações mediante os sistemas culturais em que vivemos.

As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social⁹⁰.

A visão iluminista e racional do sujeito único e soberano começa a conceder espaço ao sujeito fracionado e o monstro se torna a imagem representativa dessas subjetividades. A subjetividade diz respeito ao cruzamento de fronteiras entre o humano e o não humano, cultura e natureza e a diversidade de subjetividades. O monstro, “pura cultura”⁹¹, demonstra nossa preocupação com a diferença, alteridade e limiaridade. O monstro é algo diferente dele,

⁸⁹ No original: “a variety of fictional forms [...] The exotic and historical settings that serve to distance the horrors from the world of the reader in earlier Gothic are replaced with something more disturbingly familiar: the bourgeois domestic world or the new urban landscape” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 26).

⁹⁰ HALL, 2006, p. 7.

⁹¹ COHEN, 2000.

um deslocamento. As práticas sexuais reprimidas⁹² serão exercidas pelo monstro, que determina condutas culturais que regulam o desejo sexual e se liga a práticas proibidas e, conseqüentemente, atrai. Permite fantasias de agressão, dominação e inversão. É o duplo deformando o corpo. “O corpo monstruoso é pura cultura, é a diferença”⁹³. Nessa esteira, a simbologia representativa do Gótico imprime novas pegadas conforme se desmembra do Gótico oitocentista.

1.3. A SEITA DA FÊNIX⁹⁴

O século XX desponta sob um campo minado. A Primeira Guerra Mundial, na segunda década, ocasiona profundas transformações sociais, políticas e culturais que se estenderiam até o final do século. O extermínio em massa coloca a morte num palco de destaque e evidencia a fragilidade da vida. Erigia-se, então, um mundo de pesadelos e fobias, campo fecundo para a disseminação do terror e do horror. A vigilância sexual, os poderes patriarcal e religioso arrefecem. Tal fato proporciona a desintegração do modelo familiar tradicional e coloca o indivíduo no centro de um “furacão” de incertezas que o desestrutura. A fragmentação identitária, o ambiente simultaneamente coletivo e individual/solitário da chamada era pós-moderna convulsionaram a estrutura social. Logo, a morte simbólica do pai, o parricídio para o abjeto, demanda nova organização do eu, da estrutura psíquica⁹⁵. Tomando de empréstimo as palavras de Kristeva, não é a pobreza ou a imundície que abjeta ou estranha, mas, sim, a capa polida da civilização que abriga o mal subjacente, o reprimido que retorna na forma do duplo. Não é o “eu” interior e arcaico que é temido, mas a sua repressão para atender a padrões de conduta sociais. Abrigar algo alheio a si mesmo faz liberar o estranho.

Em face desse contexto, seria, então, de se esperar que o gênero mantivesse seu *status*. No entanto, até a eclosão da Segunda Guerra Mundial, novamente o gótico foi considerado um gênero em declínio. Spooner e MacEvoy⁹⁶ atribuem o fato aos movimentos de Vanguarda. Segundo as teóricas, a alta cultura percebia o gênero como uma forma popular de narrativa contraditória e sensacionalista que se chocava com o estilo ideológico e polêmico do Modernismo. Visto como uma escrita elaborada para o entretenimento da “massa”, o gótico foi hostilizado e sua função subversiva pouco explorada. A associação do gótico à cultura de

⁹² FOUCAULT, 1988.

⁹³ COHEN, 2000, p. 19.

⁹⁴ No original: “La secta del Fénix” (BORGES, 1972).

⁹⁵ KRISTEVA, 1982.

⁹⁶ SPOONER; MACEVOY, 2007.

massa reduziu seu *status* a uma literatura de menor prestígio. Depreende-se, daí, que as novas estratégias narrativas e convenções linguísticas estavam submersas nos antigos cronotopos⁹⁷ do gótico. Essa nova era moderna não condizia com o aprisionamento da mulher, pois ela se encontrava em vias de emancipação.

A despeito disso, é importante observar que as conjunturas são permanentes. Embora se deem de diversificadas formas de acordo com o tempo em que se inserem, atingem todos os âmbitos da vida pessoal e social. Por isso, as conjunturas ocorridas nos três últimos séculos conferem ao gótico o *status* de fênix da literatura, devido a sua capacidade de retorno a fim de traduzir, por meio de sua linguagem e temas, as ansiedades advindas das constantes crises. Em via de mão dupla, do homem para a arte e da arte para o homem, o gênero penetrou com vitalidade em múltiplas ramificações artísticas, inclusive as midiáticas, inovações que são cada vez mais dinâmicas. Como consequência, novamente o gótico ultrapassa as fronteiras geográfico-temporais. Se a entrada do século foi árida para a literatura gótica, o mesmo não aconteceu com a produção dos filmes nos Tempos Modernos⁹⁸. O gosto pelo terror com objetivos de provocar fortes e horripilantes emoções adquiridos no século XVIII e fornecido pela literatura e pelo teatro se avolumaram no século seguinte. O século XX ganhou grandes aliados que tornariam quase reais os fantasmas, monstros e vampiros e criariam novas formas monstruosas, os novos meios de comunicação.

De fato, a evolução acelerada da mídia, principalmente a indústria cinematográfica, proporcionou a difusão do terror/horror, que trouxe para as telas grandes clássicos góticos. Cantores, bandas e musicais explorando a figura do morto-vivo, a putrefação, a morte e outros motes góticos – como são os exemplos de *Thriller*, de Michael Jackson, e *November Rain*, de Guns N’ Roses – evidenciam a “mutação” contemporânea sofrida pelo gótico e sua disseminação entre as várias formas de arte, não restrita mais à literatura e ao teatro. Os vídeos, as séries e os *shows* televisivos invadem os lares com seus vampiros, alienígenas, máquinas mortíferas, seres mutantes e monstros. As histórias em quadrinhos e os desenhos animados adaptam as personagens góticas para dar acessibilidade às crianças e adolescentes. A parafernália digital e a diversidade de *games* que abordam o mundo gótico gestam a figura do cybergótico. Em resumo, “No século XX, o Gótico está em toda parte e em lugar algum”⁹⁹.

⁹⁷ Mikhail Bakhtin (1996) utiliza a metáfora do cronotopo para se referir às imagens espaço-temporais como símbolo indissolúvel do gênero “artístico-literário” (p. 211). Construído com base na arquitetura gótica, o castelo seria o cronotopo do romance gótico do século XVIII, bem como o vampiro e o monstro seriam cronotopos do século XIX.

⁹⁸ Filme de Charles Chaplin que possuía forte crítica à opressão da classe operária.

⁹⁹ No original: “In the twentieth century Gothic is everywhere and nowhere” (BOTTING, 1996, p. 101).

Essa invasão motiva Spooner¹⁰⁰ a afirmar que pensamos ser peritos em reconhecer as monstrosidades góticas, mas somos meros diletantes. O mundo globalizado e os céleres avanços industriais e comerciais impuseram um consumismo descontrolado e, conseqüentemente, geraram outras espécies de angústias e sofrimentos, acarretando novas modalidades de escravidão e aprisionamento que roubaram a cena do passado tirânico. Insegurança subjetiva e inquietudes existenciais se tornam os algozes da atualidade. Para confrontar essa realidade, a narratologia gótica ganha novos aliados que deleitarão produtores e consumidores. Beville relata que, para definir o gótico nessas circunstâncias, é necessário um aprofundamento psicológico e filosófico “do terror na literatura pós-moderna, análogo ao terror das obras góticas antigas”¹⁰¹. O sublime atual vicariando seu antepassado.

O gótico contemporâneo de Spooner¹⁰² e o pós-moderno de Beville¹⁰³ nos são úteis para confirmar a ideia inicial do trabalho de que definir o gótico como gênero literário é façanha quase impossível, devido aos desmembramentos e hibridismo adquiridos ao longo da história. No entanto, o detetive versado nessa arte poderá encontrar seus vestígios espalhados pelas diversificadas artes e explicar sua sobrevivência, inclusive literária, como arma de subversão contra toda forma de opressão. Em vista disso, retomo a afirmação de Vasconcelos¹⁰⁴, de que as marcas da literatura inglesa podem render bons frutos de investigação na literatura brasileira e tomo por base a declaração de Spooner e McEvoy, para quem a leitura crítica em torno da psicanálise, com ênfase no estranho, das teorias de gênero, *queer* e da abjeção será importante aporte na descoberta das monstrosidades atuais. Também fazem a seguinte sugestão:

Esperamos que as abordagens aqui descritas inspirem os leitores a explorarem a significância de seus próprios locais góticos escolhidos. Como Freud sugere em seu ensaio sobre ‘O estranho’ (1919), há uma classe particular do assustador associado ao que está mais próximo de casa. O estudo do gótico local é sobre as grandes tradições nacionais, mas também é sobre a especificidade do lugar: os medos particulares associados [...] a góticos locais nunca podem ser abrangentes; em vez disso, ele oferece um mapa com amplo território ainda a se explorar: nas palavras dos antigos mapas marinhos: ‘Aqui estão os monstros’¹⁰⁵.

¹⁰⁰ SPOONER, 2006.

¹⁰¹ No original: “[...] of terror in postmodernist literature, analogous to the terror of early Gothic works” (BEVILLE, 2009, p. 8).

¹⁰² SPOONER, 2006.

¹⁰³ BEVILLE, 2009.

¹⁰⁴ VASCONCELOS, 2010.

¹⁰⁵ No original: “We hope that the approaches outlined here will inspire readers to go on to explore the significance of their own chosen Gothic locations. As Freud suggests in his essay on ‘The Uncanny’ (1919), there is a particular class of the frightening associated with what is closest to home. Study of Gothic locations is

Certamente, o mundo mudou; contudo, os antigos medos não desapareceram e se somaram aos atuais. Tal fato justifica a força atual do gótico. Os propósitos se agigantaram, mas a função precípua permanece. A busca no terror, no horror e no medo fictício alívio para as tensões e ansiedades reais os tornam uma forma de denúncia aos desmandos sociais. Seguindo essa linha de pensamento, discorrerei nas próximas seções sobre a busca dos vestígios góticos no Brasil e sobre o espaço interior assombrado pelo estranho e pelo abjeto.

1.4. HORA E VEZ DO *GOTICUS BRASILIS*

A efervescência literária romanescas entra no Brasil por meio de folhetins e traduções. Traz consigo o espírito romântico, mas entre eles se encontram a narrativa do terror e do horror e os romances de tradição gótica. A pesquisa de Vasconcelos aponta a presença, no Brasil do século XIX, de obras traduzidas do acervo de autores consagrados, entre eles romancistas góticos como Walter Scott, Maria Regina Roche, Matthew G. Lewis, Ann Radcliffe, William Beckford, William Godwin, Sophia Lee, Clara Reeve, Mary Shelley, Charlotte Smith e Horace Walpole. Contudo, depara com um povo, em sua maioria, místico. Um povo que recebe poderes político e religioso importados da Europa. Seus medos e anseios à época eram textualizados por meio suas crenças e mitos indígena-africanos. O público leitor também era restrito. Assim, o gótico não floresceu com vitalidade, mas começou a aliciar adeptos:

“A Perjura”, novela publicada em 1838 em *O Gabinete de Leitura* [...]. Henriqueta, a personagem de que trata a narrativa, por faltar a um juramento e deixar-se seduzir, é punida exemplarmente com a loucura e a morte. Por sua vez, em “A Ressurreição de Amor (crônica rio-grandense)”, publicada em 4 partes no *Jornal do Comércio* entre os dias 23 e 27 de fevereiro de 1839, o que predomina é o clima de mistério e terror, certamente emprestado ao romance “negro”, tão popular neste como no outro lado do Atlântico. Por excesso de amor, Francisco, seu protagonista, viola o túmulo da amada apenas para descobri-la viva, no melhor estilo do gótico inglês [...].

Os exemplos acima demonstram que, enquanto se valem de artifícios e argumentos para convencer seu leitor, nossos primeiros ficcionistas usam e abusam do repertório de situações, regras de comportamento e personagens tomados de empréstimo às nossas matrizes romanescas. A missão

about broad national traditions, but it is also about the specificity of place: the particular fears associated [...] Gothic locations can never hope to be comprehensive; rather, it offers a map with plenty of uncharted territory still to explore: in the words of the old sea-charts: ‘Here Be Monsters’” (SPOONER; MACEVOY, 2007, p. 52-53).

moralizadora e a correção dos costumes, se bem que nem sempre explicitamente declaradas, se revelam na escolha de entretchos e desfechos, com a punição ao vício e a recompensa da virtude, ao mesmo tempo que enredos mirabolantes, amores contrariados, mistério e terror, vingança, sedução, constituem o acepipe servido fatiado a leitores e leitoras¹⁰⁶

Daniel Serravalle de Sá, em *Gótico tropical o sublime e o demoníaco em O guarani*¹⁰⁷, afirma que a cultura estrangeira, mormente a inglesa, estava presente na formação do romance brasileiro e exemplifica com a interpretação de Doris Sommer sobre a paródia contida no Manifesto Antropofágico, *Tupy or nor tupy?*, além de apontar o romance de José de Alencar como tendo uma estreita relação como o gótico inglês.

Depreende-se disso que, uma vez disseminado o rastro literário gótico no Brasil, bastaria a astúcia, a imaginação e o “olhar estrábico” do escritor para fazer dele uma nova *masterpiece*. Percebe-se também, pelo discorrido até aqui, que, desde sua origem europeia até a atualidade, o gótico foi tema de obras populares e canônicas, visto que tanto em seu berço quanto *a posteriori* foi considerado um gênero “menor” pela crítica literária. Entretanto, seu espírito de sobrevivência e funcionalidade o tornou conquistador de espaços e temporalidades fecundos. Assim como a *Gradiva*¹⁰⁸, enraizou seu rastro no labirinto da literatura universal.

Seguindo os passos de teóricos do gótico local, bem como a ideia de Jorge Luis Borges de que a “cor local”¹⁰⁹ deve ser considerada em confronto com o universal, a investigação em obras brasileiras tem, realmente, frutificado. Pesquisas destinadas ao estudo do gótico no Brasil apresentaram resultados que atestam que escritores brasileiros lançaram mão das convenções góticas clássicas, modernas e pós-modernas em algumas de suas produções literárias. Pesquisadores acirram especulações e os tipos de manifestações góticas encontradas permitem avanços nos estudos sobre o tema. Acerca de José de Alencar, Sá propõe um “gótico tropical”¹¹⁰. Júlio França e Fernando Monteiro de Barros analisam, sob a luz do gótico sulista americano *Southern Gothic* – cujo ícone é Willian Faulkner –, a obra de Gilberto Freire, *Casa-grande & Senzala*, e abrem caminho para se cogitar um “gótico brasileiro”¹¹¹. Os pesquisadores afirmam ainda que os dados fornecidos pela pesquisa de

¹⁰⁶ VASCONCELOS, 2001, p. iv.

¹⁰⁷ SÁ, 2010.

¹⁰⁸ Mais informações em FREUD, 2006.

¹⁰⁹ BORGES, 1980.

¹¹⁰ SÁ, 2010.

¹¹¹ FRANÇA; BARROS, 2014.

Maurício César Menon¹¹² reunidos a esses outros estudos são contribuições que suscitam um cânone nacional.

No século XX, os resquícios das atrocidades do Brasil colonial e pós-colonial ainda se faziam presentes. O quase extermínio dos nativos indígenas, a escravidão, a marginalização dos abolidos e a exploração da riqueza brasileira, incluindo a cobrança arbitrária do soldo, eram fantasmas que pairavam sobre a memória coletiva. Não bastasse isso, a crescente urbanização e o êxodo rural, bem como as transformações republicanas, a restrição da liberdade trazida pela ditadura militar e o medo da morte acarretado pelas monstruosidades da guerra, fazem-nos entender a preocupação dos escritores desse período em narrar os problemas sociais, em detrimento de preocupações com o gênero literário. Assim, faz sentido o avanço dessas pesquisas em torno do gótico, visto que suas convenções desempenhariam pertinentemente suas funções como acontecera no passado. Considerando esses fatores, poder-se-ia, sim, cogitar uma forma de gótico local na tradição literária tupiniquim, conforme expõem LaGuardia e Copati:

A problemática da localização do gótico na tradição literária tupiniquim trata, portanto, dentre outros aspectos, de posicionar nossos escritores na condição de leitores, de reelaboradores e de inovadores de toda uma ordem estética que mobilizou a produção literária em língua inglesa desde o século dezoito e que vem se mostrando presente, sob diversas facetas, na literatura de nosso país, pelo menos desde o ultrarromantismo. Falar em um gótico brasileiro – ousadia teórica ainda em processo de formulação – supõe, assim, que também a nossa cultura seja fonte de medos, inquietações, ansiedades, terrores e assombros – portentos do gótico em qualquer época ou cultura¹¹³.

Tomo de empréstimo as considerações de Spooner e McEvoy para fortalecer a ideia: “Os escritores góticos não funcionam no vácuo, mas participam, mesmo que obliquamente, de desenvolvimentos literários mais amplos”¹¹⁴. É nesse veio que, naturalmente, as posições dos estudiosos citados convergem e motivam a continuidade das pesquisas¹¹⁵. Júlio França e Luciano Cabral da Silva, ao desenvolverem a teoria da arte do medo na literatura brasileira,

¹¹² MENON, 2007.

¹¹³ LAGUARDIA; COPATI, 2013, p. 240.

¹¹⁴ No original: “Gothic writers do not work in a vacuum, but participate, even if obliquely, in wider literary developments” (SPOONER; MACEVOY, 2007, p. 39).

¹¹⁵ Entre os escritores brasileiros cujas produções situam entre os séculos XIX e XX, são nomes que abarcam a linhagem gótica, além dos já mencionados: Júlia Lopes de Almeida, Lúcio Cardoso, Joaquim Manuel de Macedo, Júlio Ribeiro, Franklin Távora, Teixeira e Sousa, João Cardoso de Menezes e Souza, Ana Luísa de Azevedo Castro, Afonso Arinos, Viriato Correia, Lima Barreto, Cornélio Penna, Carlos Lacerda, entre outros. Ressalto, ainda, que as escritoras escolhidas para nossa investigação compõem também a lista. Pelos trabalhos realizados no Brasil, percebemos que a difusão do gótico na literatura brasileira alcançou obras canonizadas e não canonizadas.

constataram a raridade de material crítico em torno da literatura do horror, no Brasil. Nesse sentido, temos, por um lado, a necessidade de confrontar a literatura brasileira com tradições literárias góticas estrangeiras e, por outro, de considerar o contexto brasileiro. Como afirmam os pesquisadores, as convenções tradicionais que narram o sobrenatural se baseiam na figura do monstro. Assim, faz-se necessário aditar outros recursos que, igualmente, representam formas de textualizar o medo que sentimos do (des)conhecido, principalmente os mistérios que envolvem a morte os quais a ciência, embora evoluída, ainda não foi capaz de desvendar. Afinal, “Nossa concepção de literatura de medo, por outro lado, não é exclusivamente orientada por monstros ou elementos fantásticos, já que a literatura brasileira parece estar fundamentada em outras formas de incitar o medo”¹¹⁶, em especial mediante a periculosidade do mundo moderno. As asserções de França e Silva vão ao encontro do pensamento de Noël Carrol:

[...] eu acho que há uma importante distinção entre este tipo de história - que eu chamo de contos de medo - e histórias de terror. Especificamente, a resposta emocional que elas desencadeiam parece bastante diferente da engendrada pela arte do horror. O evento do estranho supera essas histórias que provocam uma sensação de desconforto e medo, talvez uma ansiedade momentânea de mau agouro/pressentimento. Estes eventos são construídos para mover o público retoricamente a tal ponto que entretém a ideia de que as forças não exploradas, desconhecidas e talvez dissimuladas e inexplicáveis governam o universo. Onde arte do horror envolve desgosto como uma característica central, o que poderia ser chamado de arte do medo não o faz. A arte do medo, provavelmente merece uma teoria própria, embora eu não tenha uma pronta nas mãos. Presumivelmente, a arte do medo suportará algumas afinidades com a arte do terror/horror já que ambas transitam pelo sobrenatural – com variações do sobrenatural e da ficção científica. E, claro, algumas ficções podem transitar em ambas as artes – medo e horror/terror; A mistura pode tomar uma variedade de formas em diferentes histórias. No entanto, as duas emoções, embora relacionadas, são ainda discrimináveis¹¹⁷.

¹¹⁶ No original: “Our conception of fear literature, on the other hand, is not exclusively oriented by monsters or fantastic elements, since Brazilian literature seems to be grounded in other ways of inciting fear”. (FRANÇA; SILVA, 2012, p. 344).

¹¹⁷ No original: “[...] I do think that there is an important distinction between this type of story – which I want to call tales of dread – and horror stories. Specifically, the emotional response they elicit seems to be quite different than that engendered by art-horror. The uncanny event which tops off such stories causes a sense of unease and awe, perhaps of momentary anxiety and foreboding. These events are constructed to move the audience rhetorically to the point that one entertains the idea that unavowed, unknown, and perhaps concealed and inexplicable forces rule the universe. Where art-horror involves disgust as a central feature, what might be called art-dread does not. Art-dread probably deserves a theory of its own, though I do not have one ready-to-hand. Presumably, art-dread will bear some affinities with art-horror since both traffic in the preternatural – with both supernatural and sci-fi variations. And, of course, some fictions may traffic in both art-horror and art-dread; the admixture may take a range of forms in different stories. However, the two emotions, though related, are still discriminable” (CARROLL, 1990, p. 42).

Outro estudioso envolto no tema, Julio Cesar Jeha, amplia o escopo ao argumentar que “O Gótico, [...] seja o original (em termos históricos) ou as suas manifestações mais tardias, se dá geralmente num espaço confinado [...]. A narrativa oscila entre a imaginação e o improvável de um lado e, do outro, nas leis da probabilidade da vida comum”¹¹⁸. Em vista disso, as novas manifestações góticas transformam o cenário social contemporâneo em espaço narrativo. Os lares, os botequins, os sobrados e os casarões passam a integrar as narrativas. O foco das tramas se concentra em ambientes fechados propícios à desonra e desvirtuação da integridade física e moral que levam ao infortúnio das personagens. Ainda na esteira do pesquisador, desde a década de 1950, cidades, ruas, bairros e locais fechados se tornaram focos de disseminação do mal. Essas dimensões foram captadas pelo talento de Lygia e Clarice que optaram por narrar as armadilhas psíquicas de Joana, Macabéa, Lia, Lorena e Ana Clara em grandes metrópoles brasileiras com seus becos e ruas desertas, suas casas de jogatina e de vidência e as antigas intuições de controle:

A rua está deserta, pelo menos até o limite onde podemos enxergar porque além é só um muro esfumaçado¹¹⁹.

[...] tinham vindo para o Rio, o inacreditável Rio de Janeiro, a tia lhe arranjara emprego, finalmente morrera e ela, agora sozinha, morava numa vaga de quarto [...] O quarto ficava num velho sobrado colonial da áspera rua do Acre entre as prostitutas que serviam a marinheiros, depósitos de carvão e de cimento em pó, não longe do cais do porto¹²⁰.

Aonde leva a loucura, a loucura. No entanto é a verdade. Que importa que em aparência eu continue nesse momento no dormitório, as outras moças mortas sobre as camas, o corpo imóvel?¹²¹

Os novos *loci* produzem outras formas de reverberar o medo ocasionado pela opressão urbana. Apresentam elementos que nublam a visão e tornam os ambientes escuros, como névoa, pó, poeira, fumaça. São potencialidades góticas que causam um efeito sombrio e de desolação e também refletem o estado de espírito conturbado, psiquicamente doente. Os recursos da epifania, das adivinhações e previsões do futuro, como o tarô, a quiromancia, a cartomancia e os búzios se incluem nas narrativas com objetivo de compreender os desarranjos psíquicos e o fado da vida que assombra o cotidiano. Melancolia, solidão, repressão, errância, duplos e morte, frutos da transformação romântica, são temas caros aos escritores. Em consequência de tudo isso, a mente produz uma espécie de gêmeo hospedeiro

¹¹⁸ JEHA, 2014, p. 1-2.

¹¹⁹ TELLES, 1985, p. 255.

¹²⁰ LISPECTOR, 1998, p. 30.

¹²¹ LISPECTOR, 1980, p. 71.

como escudo que lhe permitirá mediar o interno e o externo. A esse novo cenário, Botting denomina *Homely gothic*¹²².

Ao que tudo indica, corpo e mente se tornam o alvo dos acontecimentos. Aprisionamento e liberdade corporal que, obviamente, envolvem as pulsões, constituem uma dicotomia por meio da qual as tramas se centram. O corpo da mulher brasileira do século XX está à procura de autoafirmação e direitos. Por isso, as escritoras narram corpos transgressores, problematizando a questão da mulher objetificada, o espaço doméstico conflituoso e as crenças mitificadas. O corriqueiro por fora e o gótico por dentro. Com efeito, sendo o sexo de caráter normativo e a sexualidade de caráter pulsional, o confronto entre ambos regurgitará o excluído, o abjeto. Simbolicamente, a abjeção é a explosão da rebeldia, a fantasia como defesa da pressão do ego. Monteiro confirma a ideia:

A fantasia, por conseguinte, pode ser vista tanto como uma forma de fugir das restrições convencionais, como pode ser usada para garantir o espaço interno necessário para refazer imagens do ser, bem como para renegociar as conexões entre o eu e o mundo externo. Trata-se, pois, de um discurso oblíquo, carregado de segredos, silêncios e sublimações. Essas estratégias de evasão tornaram-se recursos literários poderosos para as escritoras, à medida que lhes permite expressar sentimentos tradicionalmente proibidos às mulheres¹²³.

Partindo da assertiva de Vasconcelos¹²⁴, em torno de 1920, o gótico é reabilitado e começa a sair das prateleiras dos subgêneros. As perseguições de origens religiosas, sociais e psíquicas colocam a literatura do medo em ação – fato que angaria a atenção da crítica direcionada a textos de autoria feminina desprovidos de análises. Beville acredita que, apesar de o gótico pós-moderno ser alvo da crítica literária, a ligação com o cinema tende a uma confusão que pode vangloriá-lo nas telas e reduzir sua importância na literatura¹²⁵. Devido às manifestações modernas e pós-modernas, é necessário um olhar aguçado da crítica para detectar elementos góticos nas produções de escritores desse referido período. Nesse sentido, a fortuna crítica brasileira destinada ao gótico tem percorrido o caminho adequado e revelado que o gênero continua cumprindo bem sua função em nossa cultura, que, como as outras, participa dos horrores da degradação e da opressão. As fronteiras culturais brasileiras, cada vez mais amplas e heterogêneas, são formas alfandegárias da entrada de figuras monstruosas,

¹²² BOTTING, 1996.

¹²³ MONTEIRO, 2004. Informações contidas na *Revista acadêmica do Instituto de Humanidades*, disponível em <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/view/461>, acesso em 12 de junho, às 13:05.

¹²⁴ VASCONCELOS, 2002.

¹²⁵ BEVILLE, 2009.

visto que o monstro é demonstração cultural¹²⁶. Diante desses fatos, pode-se dizer que o gótico viceja em terra de palmeiras e sabiás, mas também de João gostoso, que se atira na Lagoa Rodrigo de Freitas, e Macabéas, que vivem na corda bamba, entre a vida e a morte, inventando maneiras de contornar o medo, as ansiedades e a exclusão. Realmente, as muitas leituras proporcionadas pelo gótico exigem que a simbologia temática temporal se adeque ao local para que as intenções subjacentes se manifestem.

Seguindo esse pensamento, não é de espantar que, considerando as palavras de Monteiro, as escritoras do século XX narrassem os infortúnios, fantasiando, por meio do gótico, o corpo feminino traumatizado e sem voz¹²⁷. As estratégias narrativas discursivas atuais de oposição articulam, nas obras contemporâneas da literatura brasileira, os ideais de um estrato inferiorizado mediante a hierarquia dos gêneros, auxiliando na identificação desse diálogo e na melhor compreensão do “gótico feminino”.

A partir das obras teóricas referentes à amplitude gótica na atualidade, a exemplo dos góticos “urbano, feminino, masculino, local, *queer, homely, tropical*”, bem como a literatura do medo, é possível explorar as tramas das obras literárias brasileiras de autoria feminina produzidas no século XX dentro de um esquema sócio-psicológico no qual a multiplicidade de papéis desempenhados pela mulher gera atribuições físicas e mentais. Desse modo, a protagonista do século XX, seja ela heroína ou anti-heroína, está mais propensa ao vício, aos paradoxos do amor e às emoções patológicas que representam as psicopatologias estudadas por Freud. Sobreposto a tantas tarefas, o ofício da escrita feminina, principalmente como reduto de denúncias, avultaria as ansiedades. O questionamento de Gilbert e Gubar¹²⁸ é um bom ponto de partida para se pensar o foco dessa pesquisa. Em termos metafóricos, a caneta seria o falo feminino, capaz de empoderá-la para mostrar o reverso e, assim, distinguir as textualizações masculina e feminina? Essa é uma discussão polvorosa que ainda está longe de se encerrar. Embora o tema não seja, especificamente, nosso fito, é uma parte de grande peso. Em princípio, porque analisamos obras de escritoras. Em segundo lugar, porque gótico e hierarquia de papéis sociais deixaram rastros unidos pela história. E, por fim, porque as teóricas apontam uma característica peculiar de textos femininos, a duplicidade. Escritoras têm o poder de criar personagens que são sua outra face no espelho, ou seja, seu duplo. Elas podem transpor o espelho e encenar o mal ou libertar a prisioneira e trazê-la para o bem.

¹²⁶ COHEN, 2000.

¹²⁷ MONTEIRO, 2004.

¹²⁸ GILBERT; GUBAR, 1978.

Deve-se ter em conta também as seguintes argumentações de Spooner: assim como o vampiro, as ansiedades da transição milenar se multiplicam. O gótico, então, torna-se tão expressivo quanto foi nos séculos passados. A transmutação, os males e a bizarrice dos corpos entram em voga em múltiplos discursos. Daí, de forma contraditória, os temas góticos não serem os únicos a provocar o terror e o horror, pois, mediante sua linguagem e léxico anônimos, o medo e os desconfortos de ordem pessoal e coletiva podem ser textualizados. Essa linguagem nega o passado, mas se preocupa com ele, tornando-se autorreferencial, “dependente de vestígios de outras histórias, imagens familiares e estruturas narrativas, alusões intertextuais [...] consumindo canibalisticamente o corpo morto de sua própria tradição”¹²⁹. Nesse sentido, o vampirismo e a monstruosidade, bem como os outros motes góticos, devem ser lidos mais nas entrelinhas, nos silêncios e lacunas do que ao pé da letra.

Tomando por base esses pressupostos, discorro sobre as formas de estranheza presentes no discurso gótico contemporâneo e pós-contemporâneo, a fim de investigar com propriedade seus rastros nas obras de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles e como se travou o diálogo crítico. Para o empreendimento, a parte final deste capítulo retoma os estudos de Freud sobre a psicanálise. Nas palavras de Jerrold Hogle, os sujeitos góticos e psicanalíticos são indissociáveis, pois as ansiedades provenientes dos discursos nacionais, raciais e de gênero transformam esse corpo num campo de batalha¹³⁰. De fato, a obrigação de doutrinar a sexualidade masculina e feminina dá início às proibições e restrições de satisfação de desejos. Os sentimentos gerados, como agressão, medo, ódio, amor e ciúme são reprimidos e determinam os desejos sexuais e comportamentos sociais futuros do sujeito. Daí, medos, fantasias e sonhos se tornarem pesadelos. É a volta do reprimido que se rebela contra as normas impostas. Beville corrobora ao definir o gótico como “o modo mais claro de expressão literária para dar voz aos terrores da pós-modernidade; modo esse que está longe de morrer e, na verdade, é rejuvenescido no contexto atual pelo aumento do terrorismo global”¹³¹.

1.5. ESPELHOS MONSTRUOSOS

¹²⁹ No original: “dependent on traces of other stories, familiar images and narrative structures, intertextual allusions [...] cannibalistically consuming the dead body of its own tradition” (SPOONER, 2006, p. 10).

¹³⁰ HOGLE, 2002.

¹³¹ No original: “[...] as the clearest mode of expression in literature for voicing the terrors of postmodernity; a mode that is far from dead and in fact rejuvenated in the present context of increased global terrorism” (BEVILLE, 2009, p. 8).

O progresso das sociedades modernas, cada vez mais direcionado aos centros urbanos e seus aglomerados de pessoas, provocou um choque entre o “eu” do indivíduo e a inevitável coletividade. Ocasinou uma reviravolta no aprofundamento das relações entre o inconsciente, a individualidade, a identidade e o social-coletivo. Instalou-se aí um paradoxo. Para não diluir a individualidade no coletivo, tenta-se encontrar alternativas que evitem a perda do “eu”. Com efeito, pois, até a evolução dos estudos sobre a mente, a psicologia do senso comum prevalecia. E é no cotidiano que tudo flui, que sentimos a vida e a realidade. Por meio do senso comum acumulamos conhecimentos elementares que se mesclam a saberes mais eruditos e nos auxiliam a viver de forma mais simplificada, produzindo uma determinada visão de mundo que apraz o ego.

A psicanálise desenvolvida por Freud¹³², ciência que impactou o modo de analisar o comportamento humano, foi grande divisor de águas na compreensão da mente humana e, em consequência, entre o gótico clássico e as novas convenções temáticas e linguísticas contemporâneas. Ao aprimorar a psicologia científica originada na era da Razão, associou a sexualidade ao desenvolvimento da personalidade. Consequentemente, a importância dos afetos ganhou corpo no mundo científico. Tomando por base a esteira do estudioso, temos o consciente, que se relaciona com as recordações lembradas, o que ouvimos, vivenciamos e sentimos, e o inconsciente, que acumula os dados que fizeram parte do consciente, mas foram reprimidos – processo que visa a encobrir, fazer desaparecer da consciência ideias e representações insuportáveis e dolorosas. Esses elementos, ao voltarem ao consciente, provocam angústia. A censura é o que impede os elementos inconscientes de retornarem ao consciente, devido à moral, pois o que foi reprimido são os sentimentos e lembranças de atos angustiantes ou não aceitos na vida social; *grosso modo*, o “lixo” inconsciente. É um mecanismo de defesa que permite camuflar a individualidade, pois há uma duplicação, uma divisão entre o aceito e o não aceito socialmente. Em consequência, as impressões sensoriais, pessoas, objetos, culpas, crimes, nomes, virtudes e maldades retornam repetidamente, mesmo que ocorridas em gerações passadas, e causam estranheza. Assim, a ênfase no psicológico valorizou a alusão ao caráter e às crises. O enfoque nas identidades vilipendiadas e no medo da desintegração germinou a semente do gótico contemporâneo. De fato, o novo contexto, envolto no cientificismo, abriu margem a novas figuras emblemáticas sobre as quais discorrerei a seguir.

¹³² FREUD, 2006.

Em seu basilar ensaio intitulado *O estranho (Unheimlich)*, Freud, por um viés estético, analisa o conto de E.T.A. Hoffmann, “O homem da areia”, e, por um viés linguístico, investiga extensamente a etimologia da palavra *Heimlich* no intuito de entender as razões do medo e da estranheza na literatura e através de quais mecanismos este sentimento se manifesta. Resulta desse estudo a compreensão de que os sintomas de estranheza provêm de algo familiar que foi reprimido e que, ao retornar, o faz, principalmente, na forma do duplo (*Doppelgänger*). O duplo remete à bipartição do “eu”, que o leva a se confundir com um outro ameaçador, o estranho, ou se torna semelhante a outra pessoa ou ameaça tomar o seu lugar, como no conto “Willian Wilson”, de Edgar Allan Poe. A partir desse processo, há uma repetição permanente de eventos que atravessam gerações. Censuras, autocríticas e prenúncio de morte passam, num reverso, a atormentar a consciência da personagem.

É interessante observar que o duplo apresenta uma ambivalência entre o bem e o mal, o representável e o não representável, que se atraem e se repulsam. O excesso e a extrapolção de limites desafiam as convenções. O monstro criado a partir de fragmentos de outros cadáveres pelo cientista Victor Frankenstein também reflete a duplicidade entre o criador e a criatura. Daí a obra ter sido o marco da ficção científica. Freud relata que o duplo, após “uma garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador de morte”¹³³. Os ícones góticos, como o monstro, o vampiro, assim como o duplo e o abjeto “monstrificados”, possuem essas características e vão além. Drácula, um dos vampiros mais famosos, multiplica sua força por meios de fenômenos naturais e dos animais.

O Nosferatu não morre como a abelha quando pica uma vez. Ele é apenas mais forte, e sendo mais forte, tem ainda mais poder para trabalhar o mal. Este vampiro que está entre nós é tão forte como pessoa quanto vinte homens, ele é mais astuto do que mortal, pois a sua astúcia é a soma das eras, ele tem ainda o auxílio da necromancia, o que é, como implica sua etimologia, a adivinhação dos/pelos mortos e todos os mortos dos quais ele pode se aproximar e estão sob seu comando, ele é brutal, e mais do que bruto, ele é um demônio insensível, e o coração não é dele, ele pode, dentro de seu alcance, direcionar os elementos, a tempestade, o nevoeiro, o trovão, ele pode comandar todas as coisas mais malvadas, o rato, a coruja, o morcego, a traça, a raposa e o lobo, ele pode crescer e diminuir, e pode, às vezes, desaparecer e se tornar desconhecido¹³⁴.

¹³³ FREUD, 2006, p. 252.

¹³⁴ No original: “The Nosferatu do not die like the bee when he stings once. He is only stronger, and being stronger, have yet more power to work evil. This vampire which is amongst us is of himself so strong in person as twenty men, he is of cunning more than mortal, for his cunning be the growth of ages, he have still the aids of necromancy, which is, as his etymology imply, the divination by the dead, and all the dead that he can come nigh to are for him at command, he is brute, and more than brute, he is devil in callous, and the heart of him is not, he can, within his range, direct the elements, the storm, the fog, the thunder, he can command all the meaner things,

Em *Frankenstein*, o monstro inominado, embora criado pela junção de partes de vários cadáveres, foi sonhado como belo tal qual sonham os pais quando esperam seus filhos nascerem. No entanto, a multiplicidade de fragmentos dos mortos o torna um ser tão repugnante e desprezível que leva Victor Frankenstein a lamentar sua criação: “Eu o desejei com um ardor que excedia a moderação; mas agora que eu terminei, a beleza do sonho desapareceu, e horror e desgosto irrespirável encheram meu coração”¹³⁵.

Cohen orienta que ler os monstros gerados pela cultura é uma forma de compreendê-la, pois o monstro metaforiza “medo, desejo, ansiedade, fantasia”¹³⁶. A função de sua existência é ser decodificado para que se possa entender a mensagem que ele oculta, mas que deseja revelar, advertir.

O tema da orfandade, que imprime sentimentos de angústia, desafeto e solidão, é um rastro do passado que sempre é retomado, porém de forma deslocada. Por isso, Mary Shelley, ao criar o monstro, insere nele suas ansiedades e medo relativos à maternidade, visto que ela própria foi órfã materna e também perdeu alguns de seus filhos, fato que Moers analisa em *Female Gothic*¹³⁷. A falta de métodos contraceptivos eficazes, o crescimento da prostituição e a opressão da sexualidade contribuíam para o crescimento desse problema sócio-familiar. A roda dos enjeitados, que foi uma suposta solução para as mães e os bebês, chegou a fazer parte do Brasil do início do século XX. Embora os avanços biofarmacêuticos tenham produzidos métodos anticoncepcionais mais seguros e a situação da mulher tenha evoluído, mesmo por motivos adversos dos antigos, essa ainda é uma questão que aflige. Na esteira dessa ideia, o tema da orfandade parece ser caro tanto a Clarice quanto a Lygia.

O conceito de “abjeção”, desenvolvido por Júlia Kristeva em *Powers of horrors: An essay on abjection*, explica outra manifestação de estranheza, contudo mais complexa. Nos sintomas de estranheza, o que era familiar retorna como não familiar e causa estranhamento. Na abjeção, há um espaço fronteiro de anormalidade que gera terror e ameaça. A teórica relata que a abjeção se relaciona com a repulsa, com a não aceitação do “eu”. Torna-se uma ameaça que deve ser reprimida. A separação da mãe, que é o objeto de desejo do sujeito na primeira fase do narcisismo, causa revolta e a abjeção surge como forma de escudo. O corpo

the rat, and the owl, and the bat, the moth, and the fox, and the wolf, he can grow and become small, and he can at times vanish and come unknown” (STOKER, 2000, p. 426-427).

¹³⁵ No original: “I had desired it with an ardour that far exceeded moderation; but now that I had finished, the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart” (SHELLEY, 2003, p. 59).

¹³⁶ COHEN, 2000, p. 27.

¹³⁷ MOERS, 1985.

abjeto é oposto ao “eu”. É “Um certo ‘ego’ que se fundiu com seu mestre, um superego o expulsou. Encontra-se fora do jogo, e não parece concordar com as regras do jogo do último. E, no entanto, desde o seu lugar de exílio, o abjeto não deixa de desafiar seu mestre”¹³⁸. Para melhor compreensão, retomo Freud¹³⁹, que considera a estrutura psíquica tripartida em Id-ego-superego. O Id comporta a energia das pulsões e o superego, que surge simultaneamente ao complexo de Édipo, as normas e condutas sociais. O ego, pressionado, projeta outro ser, o abjeto ou super-eu, que age contrário ao “eu”. O corpo abjeto é dominado por um Id amoral, atemporal, alógico, arcaico e impulsivo. Por isso, é agressivo e burla as leis sociais, pois são elas as responsáveis pela opressão e privação dos prazeres. Cabe frisar novamente que o ser temido não é o primitivo, mas, sim, o normativo. Assim, a abjeção desafia a ordem, o sistema, o considerado “normal”.

Ainda no discurso de Kristeva, o desvio do desejo real produz uma sublimação por meio da abjeção, ou seja, a insatisfação do ego faz com que o objeto ou o sujeito seja substituído pelo estranho paradoxal, o ego social que encena as conformidades da sociedade e o abjeto agressor, meu *vis à vis*, o violador de regras. A coexistência permite que o humilhado, rejeitado e reprimido proteste violentamente e se abjete. *Ad hominem* me é alheio, mas aniquila-me, isto é, torna-se “um outro à custa da minha própria morte”¹⁴⁰. Há no abjeto algo sinistro e intrigante que, simultaneamente, atrai e repulsa.

Atentemos para o fato de que, se o abjeto é sombrio, aterrador e descumpridor da lei, se seu significante é matéria literária e o gótico literário repercute o discurso de reação contrária às opressões, a abjeção dentro do sistema simbólico nada mais é do que representações de rebeldia e do empenho em retomar, mesmo que por meios escusos, aquilo que lhe é negado socialmente. De posse novamente da metáfora do corpo, o corpo abjeto é a textualização do desejo de se libertar das amarras sociais. Na verdade, não é o desejo que move o abjeto, mas a exclusão. Quanto mais desviante for o abjeto, mais ele subverte. Nesse sentido, os monstros abjetos são fundamentais nas tramas góticas com intuito de desconstruir imagens do (pre)conceito e determinadas como padrões sociais aceitáveis. Afinal, as identidades são construídas e modificadas ao longo da vida. Conforme afirma Copati, a abjeção possui

¹³⁸ No original: “A certain ‘ego’ that merged with its master, a superego, has flatly driven it away. It lies outside, beyond the set, and does not seem to agree to the latter's rules of the game. And yet, from its place of banishment, the abject does not cease challenging its master” (KRISTEVA, 1982, p. 2).

¹³⁹ FREUD, 2006.

¹⁴⁰ No original: “[...] an other at the expense of my own death [...]” (KRISTEVA, 1982, p. 3).

[um] potencial de subversão e implosão de identidades estáveis e sugere um caminho apropriado para discussão sobre os perigos implicados em quaisquer tentativas de convencionar identidades inalteráveis e fixas¹⁴¹.

Vale notar que tal qual o duplo, a abjeção pode se apresentar numa miríade de formas. Somente para exemplificar, assim como Frankenstein é rejeitado pelo pai criador por não se adequar aos padrões de beleza ditados pela sociedade, em *Lady Oracle*¹⁴², romance de Margaret Atwood, a protagonista Joan Foster é rejeitada e oprimida pela mãe. Obesa desde a infância, ela foge ao modelo de feminilidade idealizado socialmente. Logo, ela se sente humilhada, sem afeto e excluída; torna-se, então, uma adolescente altruísta, desinteressada e compreensiva à custa da opressão dos seus próprios desejos, ou seja, aniquila-se. A sublimação de Foster é a escrita. Ela passa a escrever sob o pseudônimo da tia morta.

Kristeva amplia a noção do estranho por meio do conceito do gozo (*jouissance*), que faz formar uma tríade entre o ego, o *alter ego* e o abjeto. Esse triângulo se torna catastrófico, pois há uma perda de controle do “eu” e a destruição do objeto real de desejo, que passa a ser acessível apenas pelo gozo. Poder-se-ia remeter essa tríade ao trio edípiano que provoca a abjeção. O desejo à mãe e ódio ao pai são sentimentos ambíguos. A ambiguidade dos sentimentos gerados no sujeito, a partir desse processo psíquico, torna-o repugnante, mas também composto de “juízo e afeto”¹⁴³. Ao afetar suas vítimas, provoca misto de admiração e horror. Em *Drácula*, Lucy, vítima do conde Drácula, descreve a Mina essa sensação ambígua. Ao escrever a cena, Stoker foca três características da abjeção. O sentimento ambíguo e simultâneo do medo e da atração que o conde Drácula provoca em Lucy, a gargalhada da vítima indicando sua própria abjeção e a instabilidade da identidade feminina. Temos aí o lugar compósito de Kristeva. A mente é singular, mas as linguagens que expressam os dilemas do ser humano são múltiplas. Pensamento, morte, sexo e a sensação do prazer concomitantemente. A categoria do abjeto proporciona ao escritor uma gama de possibilidades de textualização de anseios. Às mãos das mulheres, some-se a possibilidade de sair da condição passiva.

‘Eu não sonhava plenamente, tudo parecia ser real. Eu só queria estar neste local. Eu não sei o porquê, mas eu tinha medo de algo que eu desconhecia. [...] Então tive uma vaga lembrança de alguma coisa longa e escura com olhos vermelhos, assim como o pôr-do-sol, algo muito doce e muito amargo ao meu redor, ao mesmo tempo. [...] Minha alma parecia sair do meu corpo e

¹⁴¹ COPATI, 2014, p. 76. Grifo meu.

¹⁴² ATWOOD, 1998.

¹⁴³ No original: “[...] judgment and affect” (KRISTEVA, 1982, p. 10).

flutuar no ar. Me lembrou aquela vez que o West Lighthouse estava bem abaixo de mim, e havia uma espécie de sentimento agonizante, como se estivesse em um terremoto. Eu voltei e encontrei você agitando meu corpo. Eu vi você fazer isso antes de sentir você'. Então ela começou a gargalhar. Parecia um pouco estranho para mim, e a escutei sem fôlego¹⁴⁴.

Quando Burke discorreu sobre o belo e o sublime, associou categoricamente o sublime ao terror, afirmando que, “De fato, o terror é em todos os casos, seja mais abertamente ou latentemente, o princípio dominante do sublime”¹⁴⁵. Toda imagem da natureza que motiva o medo, seja uma aranha venenosa diminuta, seja a imensidão de uma paisagem, cujo poder de aterrorizar a mente é excessivo, possui em contrapartida a capacidade de evocar sensações de prazer. Na psicanálise, essa oposição se encontra no ponto desviante da pulsão em relação ao objeto de desejo. Em outras palavras, durante o narcisismo primário, o objeto de desejo é afastado por ser considerado anormal pelas questões sociais normativas. A insatisfação provoca reações agressivas e amedrontadoras que, futuramente, encontrarão no sublime maneiras de fantasiar o medo real. Daí a ambiguidade. Seguindo o pensamento de Freud, o desenvolvimento social exige que a agressividade seja internalizada para que as normas reguladoras da sociedade que frustram os desejos subjetivos sejam cumpridas pelo sujeito social. Diante disso, o sublime de Burke começa a adquirir características da modernidade. O reprimido social é o monstro moderno cuja magnitude é sublime. Kristeva amplia o escopo crítico e argumenta que o abjeto vai em direção ao sublime. Ambos são inapreensíveis, pois se diluem na memória. O sublime e o abjeto são pseudo-objetos que fascinam. É por meio da sublimação que o abjeto se controla. É nesse trânsito que “eu me deleito e me perco. Ausência presente por meio de percepção e palavras, o sublime é algo adicionado que nos expande, sobrecarrega e faz com que estejamos aqui, como dejetos *reais*, e lá, como o outro *imaginário* reluzente”¹⁴⁶.

¹⁴⁴ No original: “‘I didn’t quite dream, but it all seemed to be real. I only wanted to be here in this spot. I don’t know why, for I was afraid of something, I don’t know what. [...] Then I had a vague memory of something long and dark with red eyes, just as we saw in the sunset, and something very sweet and very bitter all around me at once. [...] My soul seemed to go out from my body and float about the air. I seem to remember that once the West Lighthouse was right under me, and then there was a sort of agonizing feeling, as if I were in an earthquake, and I came back and found you shaking my body. I saw you do it before I felt you.’ Then she began to laugh. It seemed a little uncanny to me, and I listened to her breathlessly” (STOKER, 2000, p. 178).

¹⁴⁵ No original: “Indeed, terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently, the ruling principle of the sublime” (BURKE, 1990, p. 40).

¹⁴⁶ No original: “‘I am delight and loss. Not at all short of but always with and through perception and words, the sublime is a something added that expands us, overstrains us, and causes us to be both here, as dejects, and there, as others and sparkling” (KRISTEVA, 1982, p. 12; grifo meu).

Isso nos leva a observar que o sublime e o abjeto personificam o que me foi retirado, negado. O que eu não posso ter ou ser. Aquilo que me enoja e revolta, mas me pertence, é parte de mim. De fato, tanto os fluidos e os dejetos corporais quanto as repressões mentais me pertencem, mas me causam repulsa. A sociedade à qual pertencemos me atrai, pois dela sou membro. Entretanto, suas normas repressoras me usurpam e me indignam. Dessa forma, aqui, o monstro abominável e transgressor; lá, a capa polida da hipocrisia social. E nesse entremeio está o gótico, como significante do significado colapsado e fragmentado.

Em consequência do disposto, as monstruosidades, como o estranho, o duplo e o abjeto, nos textos góticos contemporâneos, estabelecem uma clivagem entre o normal e o anormal, o representável e o irrepresentável, o aceito e o não aceito, a ficção e a realidade. O sublime moderno extasia e dá prazer por meio das imagens terríveis e ameaçadoras do reprimido. Em *O gato preto*¹⁴⁷, Poe coloca o leitor em êxtase sublimatório. Os horrores que a personagem impinge a Plutão, o gato preto, são repugnantes. Arranca-lhe o olho com um canivete, depois o enforca. No entanto, ele o faz para “violiar aquilo que constitui a Lei [...] um pecado mortal que comprometia a minha alma imortal a ponto de a colocar, se tal fosse possível, mesmo para além do alcance da infinita misericórdia do Deus Mais Piedoso e Mais Severo”. Kant contribui para a expansão da ideia, pois alega que o sublime opera mais nas faculdades mentais de extrema sensibilidade que na dimensão e poder do objeto¹⁴⁸.

Poe, além de evidenciar a fragilidade da vida, bem como da mulher perante o homem, reproduz claramente o “monstro humano”. Embora dotado de características benévolas e nobres, afeito aos animais e inserido num seio familiar feliz, o personagem se corrompe pelas pressões do mundo moderno, torna-se alcóolatra e assassino. A alusão supersticiosa da esposa sobre a cor do gato e as alterações sofridas pelo protagonista dão início à trama macabra. O horror e o terror dos seus atos são sentidos por ele próprio; no entanto, culminam no enforcamento do gato, no assassinato da esposa e no emparedamento do cadáver. Ontologicamente, é nos limites entre os discursos, tais como *sustine et abstine*, e o inconsciente que se encontram as transgressões e, conseqüentemente, o monstro. José Gil acredita que a aberração é artimanha que leva o homem a vasculhar a fronteira do não humano sem macular sua identificação humana “natural”¹⁴⁹. A incapacidade de distinção

¹⁴⁷ POE, p. 5. O texto se encontra disponível em: < https://www.ufrgs.br/soft-livre-edu/vaniacarraro/files/2013/04/o_gato_preto-allan_poe.pdf>. Acesso em 17 de junho de 2017.

¹⁴⁸ KANT, 1968.

¹⁴⁹ GIL, 2000, p. 169.

identitária do mundo contemporâneo desestabiliza a visão integral do “eu”. Nesse sentido, pode-se dizer que a fascinação pelo monstro alojado no limiar do humano, não no seu exterior, refletirá na literatura gótica sua máxima expressão. O disforme promovendo o riso, o medo questionando a realidade. Para Botting, o gótico proporciona às

[...] heroínas e aos leitores um retorno ao real com elevada noção de identidade e realidades sólidas de justiça, moralidade e ordem social. [...] excessos como um monstro aterrorizante servem para definir a ameaça e, assim, conter e legitimar sua exclusão¹⁵⁰.

Pensando o disforme, outra categoria que se manifesta em uma multiplicidade de formas monstruosas é o “grotesco”. Torna-se oportuno, no momento, cotejar a mobilização da figura do grotesco nas narrativas góticas contemporâneas. Tal qual expressa o título do trabalho de Fabiano Rodrigues da Silva Santos¹⁵¹, o grotesco é um monstro de muitas faces. A arte das vanguardas modernistas e a atual tenta surpreender, chocar o locutário por meio de um grotesco diverso de outras épocas. Assim, pautar-se no “outro” que desconcerta, desorienta e faz questionar a razão é primordial. Limítrofe do sobrenatural, o grotesco é o espelho do homem moderno. Retomemos a metáfora do corpo para a compreensão de como as mazelas sociais, como o isolamento, a violência, a miséria e a desintegração deformam o corpo por meio da loucura, devassidão sexual, bestialidade e o deixa em sintonia com o estranho, o duplo, o abjeto e o sublime. O Id inconsciente se revela numa imbricação de máscaras paradoxais grotescas que implodem no leitor reações que perpassam o riso e o horror, cumprindo sua função precípua que, segundo Bakhtin, é livrar o ser humano do inumano fundamentado em pensamentos dominantes¹⁵², desvelando sua fragilidade, relatividade e limite. A visão dos corpos monstruosos na contemporaneidade exalta os homens estranhos e grotescos. O século XX dá voz ao monstro e os textos góticos se intensificam¹⁵³. Assim, subjazem nas novas modalidades temáticas e linguísticas do gótico as paixões grotescas tão bem exploradas por Brontë e adotadas por Oscar Wilde, Daphne Du Maurier, Angela Carter, entre outros, bem como corpos e monstros estranhos e grotescos.

Ao expor um breve histórico sobre o gótico, suas características gerais, a exposição de sua trajetória espaço-temporal e a ênfase dos seus aspectos relevantes no cenário

¹⁵⁰ No original: “[...] heroines and readers manage to return with an elevated sense of identity to the solid realities of justice, morality and social order. [...] excesses as a terrifying monster served to define the threat and thus contain and legitimate its exclusion” (BOTTING, 1996, p. 5).

¹⁵¹ SANTOS, F., 2009.

¹⁵² BAKHTIN, 1996.

¹⁵³ SPOONER, 2006.

contemporâneo, espero ter apresentado uma base teórica satisfatória para prosseguir nas discussões sobre o diálogo crítico estabelecido pelas escritoras brasileiras escolhidas e suas apropriações góticas. O poder de subversão dos textos góticos pertinentes aos contextos históricos mostra coerência e adequação, tanto em sua origem quanto em seus retornos, provando a revisitação do escritor no presente aos ancestrais por meio dos rastros deixados no labirinto da tradição, assunto que será abordado no próximo capítulo.

CAPÍTULO II - TRILHANDO O LABIRINTO DA TRADIÇÃO

Mãezinha contou o crime com pormenores, devia ter um álbum com recortes policiais como essa daí tem o álbum de bulas: o pederasta velho enforcado pelo menino no fio do aparelhinho de surdez, ouvindo a morte vir vindo pelo fio da pilha, rouquejando tão rouca, que é que você está fazendo, amor?! E o amor apertando mais o nó.

(Lygia Fagundes Telles)

A partir da existência do primeiro ser humano, uma cadeia de relações intra e interpessoais se formou, pois o homem interage com o seu eu e com o mundo à sua volta num movimento dinâmico. As lembranças das ações e dos empreendimentos realizados ficam impressas tanto na memória individual quanto na memória coletiva, porém fragmentadas. Os fragmentos se disseminam em formas de *rastros* ou *traços* para a posteridade. Tenta-se conhecer os mistérios que envolvem histórias passadas por meio desses rastros deixados. O tempo passa de forma aparentemente contínua; no entanto, é preenchido pelas ações da natureza e dos homens no plano geográfico, físico, psíquico e metafísico. Em vista disso, a memória, o traço, a tradição, o rastro e o labirinto, que são eixos norteadores deste capítulo, passam pela concepção de Benjamin, ao afirmar que “a história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo agora (*Jetztzeit*)”¹⁵⁴.

Em sintonia com o supracitado, pode-se afirmar que o tempo transcorre inexoravelmente, mas a memória se encarrega de perpetuar a história. A memória funciona como um “bloco mágico”. O pequeno brinquedo foi o instrumento utilizado por Freud para esclarecer discussões sobre o consciente, o pré-consciente e o inconsciente. É interessante

¹⁵⁴ BENJAMIN, 2012, p. 11.

pontuar que a aproximação do aparelho mnêmico ao bloco mágico, afirmando que “[...] nosso aparelho psíquico [...] tem ilimitada capacidade de receber novas percepções e cria duradouros – mas não imutáveis – traços mnemônicos delas”¹⁵⁵ – ou seja, apaga-se do consciente, mas seus traços permanecem no inconsciente –, coincidiu especialmente com o nascimento de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, e essa teorização no início da década de 1920. Nasceram justamente com o dom da escrita, uma maneira de arquivar dados que a memória poderia borrar. Dessa forma, a lembrança estaria, então, armazenada para usos futuros caso a memória falhasse. Se o suporte escolhido para armazenar for fixo, haverá um “traço mnemônico duradouro”¹⁵⁶, porém apresentar-se-ão duas falhas. Faltarão espaço quando o suporte estiver repleto de anotações e, caso elas não sejam mais necessárias, serão desvalorizadas. Contudo, se os registros forem feitos em um suporte maleável, eliminar-se-ão as duas falhas, pois os registros serão irrestritos, mas o traço não será permanente.

Naturalmente, a teoria demonstra que a escrita é uma forma de rastro que pode ser apagada após o uso, mas deixa suas marcas para serem esquecidas e lembradas na posteridade, pois os estímulos internos, como sentimentos e os externos, as percepções captadas de formas sensoriais, marcam a memória de maneira indelével. Tanto a oralidade quanto a escrita se relacionam intimamente com o contínuo narrativo, visto que a memória está aquém e além do presente. Não seria diferente com as artesãs da palavra, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles. Uma vez que nasceram e viveram em períodos da história que marcaram de forma dolorosa o século XX, o pós-Primeira Guerra, a Segunda Guerra Mundial, e outros movimentos político-sociais que impactaram esses cem anos, ambas não estariam imunes aos traços da memória coletiva, entre eles os rastros do gótico.

Os estudos compreendidos até o momento apontaram que a descoberta da presença da literatura gótica, no Brasil, só foi possível com a injeção de estudos críticos a partir dos anos 1970. Até então, mesmo com o sucesso das publicações passadas, seus autores se mantiveram marginalizados. Copati afirma que

Se o gótico inglês, hoje, é percebido pela crítica literária como um gênero clássico, isso sem dúvida não se dava quando da publicação das primeiras obras assinadas por seus mais emblemáticos autores [...]. Já que o sucesso comercial dos romances góticos, bem como sua recusa a valores neoclássicos, eram a pedra no sapato da crítica nos séculos dezoito e dezenove, esses autores desfrutaram de um posicionamento marginal e desfavorável ao longo dos anos, até que, no século vinte, com a emergência

¹⁵⁵ FREUD, 2006, p. 244.

¹⁵⁶ Idem, p. 243.

de uma indústria cultural para a qual a publicação de romances góticos se tornou um nicho de sucesso garantido, suas obras foram elevadas ao status de clássicos em detrimento de publicações altamente populares e convencionais, vendidas em bancas de jornal e lojas de conveniência¹⁵⁷.

Nessa perspectiva, talvez fosse inconcebível, até a virada do terceiro milênio, discorrer sobre características góticas em obras de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles. De fato, escritoras consagradas, possuidoras de um estilo próprio, consideradas pela crítica num patamar de excelência, não se enveredariam por caminhos que desmerecessem o trabalho já bem aceito pelo público leitor e pela fortuna crítica, considerando-se que, no Brasil, o gênero gótico não se constituiu como movimento significativo tal qual aconteceu com o romantismo e o modernismo e que os estudos que trariam o gótico para o centro de atenções encontravam-se em estágio embrionário. Aclamadas pela crítica, inclusive internacional, como é o caso de Clarice, haveria certo receio de incursioná-las no mundo do sombrio, do terror e do medo.

No entanto, o crescente interesse crítico e os estudos já mencionados sobre o gótico abriram portas a novas análises. O olhar diferenciado sobre a relação entre as obras literárias e as convenções góticas de caráter transgressor proporcionou melhor compreensão sobre o diálogo crítico entre obras de todos os tempos, espaços e ramificações artísticas, especialmente os de autoria feminina. A partir desse desengessamento, ousou-se perscrutar a simbologia implícita nos textos da literatura brasileira como forma de revolucionar os padrões hegemônicos. O resultado enriquece cada vez mais a seara crítica e literária. A contribuição deste trabalho consiste em investigar como Clarice e Lygia textualizaram a individualidade, a sexualidade e a subjetividade da mulher, em meio a uma sociedade que se transformava rapidamente, e como denunciaram as mazelas dessa sociedade.

Obviamente, o *boom* dos anos 1960 abriu espaço para as inquiuições sobre nossa conduta ocidental hegemônica, fomentando debates sobre o confronto entre as margens e o centro, o local e o universal. As fronteiras entre os gêneros se tornaram fluidas. É nesse contexto que Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, por meio do talento criador, dialogaram com o passado, não com o fito de ajuizá-lo preconceituosamente, mas, sim, de criticá-lo de forma contributiva para o presente em que se inseriam e que clamava por transformações.

No intuito de esclarecer o engajamento social das autoras e a textualização de segmentos marginalizados, cabe, então, expor comentários críticos. Dentro do escopo da crítica, há certa distância entre a recepção das obras de Clarice Lispector e de Lygia Fagundes

¹⁵⁷ COPATI, 2014, p. 30.

Telles. Sobre Clarice, pude encontrar um considerável número de textos críticos, inclusive internacionais. Quanto a Lygia Fagundes Telles, detectei escassez de registros, inclusive biográficos. Encontrei resposta em Santos, quando afirma que a crítica não contempla Lygia de forma constante e poucos trabalhos sobre suas obras são encontrados¹⁵⁸.

Nos paratextos dos romances *Perto do coração selvagem* e *As meninas*, os editores inserem algumas críticas em torno da recepção das obras. Sobre Clarice Lispector, Álvaro Lins comenta: “Nosso primeiro romance dentro do espírito e da técnica de Joyce e Woolf”. A epígrafe do livro trai o comentário de que a autora não lera nem leria jamais esses autores. Ao citar Joyce, há a demonstração de que ele já fazia parte da sua memória consciente ou inconsciente. Em relação a Lygia Fagundes Telles, Otto Maria Carpeux afirma: “Lygia Fagundes Telles tem realmente algo da delicadeza atmosférica de uma Katherine Mansfield. A diferença é apenas a seguinte: ela também sabe escrever romances, e *As Meninas* é mesmo um romance de alta categoria.” Já Ricardo Ramos argumenta que “Deus vomita os mornos, cita LFT com alguma frequência. E leva para um romance, *As meninas*, em plena quadra de horror, o nosso primeiro depoimento de tortura”. Lygia é exaltada por retratar em sua obra as aflições da mulher no contexto social tenso da ditadura e seus papéis situados nas fronteiras entre a subordinação e a luta pelo empoderamento:

Livro tão belo quanto inquietante - vivo e corajoso testemunho de um tempo com suas perplexidades, suas paixões, sua atmosfera cotidiana de tensão e suspense como se a sorte da própria condição humana estivesse em jogo a cada minuto, [...], “*As meninas* representa, sem dúvida, a experiência mais alta de Lygia Fagundes Telles como ficcionista, e vem situar-lhe o nome, em definitivo, na primeira linha de nossos autores modernos”.¹⁵⁹

Hélène Cixous faz uma leitura apurada das obras de Clarice e afirma: “*A hora da estrela* não é o texto mais substancial: é um texto de pobreza, e, como tal, é absolutamente magnífico”¹⁶⁰. O olhar de Cixous nos inspira a perceber a habilidade de Clarice em imprimir um caráter contraditório na obra por meio das convenções linguísticas e imagens utilizadas. Márgara Russotto, em seu artigo *La narradora: imagenes de la transgresión en Clarice Lispector*, expõe que Clarice narra o universo feminino desde as ações mais intrincadas quanto corriqueiras de uma forma que a mantém oculta por trás da máscara do narrador-personagem e seus eixos narrativos transformam a condição feminina em eixo central e

¹⁵⁸ SANTOS, L., 2010.

¹⁵⁹ Informação contida no paratexto do livro *As meninas* (1985).

¹⁶⁰ No original: “*The Hour of the Star* is not the most nourishing text: it is a text of poverty, and, as such, it is absolutely grandiose” (CIXOUS, 1990, p. 143)

formal da obra. Dessa forma, ela se transporta para o texto, mesmo que involuntária e indiretamente, para ironizar as marcas dos embates biossociais, ideológicos e suas manifestações devanêicas no inconsciente.

Como associadas a uma atividade clandestina, o âmbito dessas heroínas da narração é a obscuridade, a simulação, e o desvio (não nos esqueçamos que *seduzir* é etimologicamente “apartar” e desviar do caminho). E esse ato é assimilado a uma prática escabrosa, de estranha complicação e periculosidade a esta mesma linhagem de preservação obscura, de ignorância e transgressão, pertence à narradora clariceana¹⁶¹.

Essa transgressão da mulher que narra nem sempre é explícita; é, muitas vezes, tangencial e atinge os códigos morais, a história e o discurso dominante. Na coleção Depoimentos, em declarações sobre suas obras, percebe-se que Clarice estava consciente do estranhamento que causava no leitor.

Os comentários tornam patente a inquietação política, social e cultural da época, período em que a escrita gótica se adequaria pertinentemente ao contexto, cumprindo a função para a qual foi originada: opor-se ao excesso de realidade e da ordem exigida por meio de limites e regras. Demonstram também a inclinação das autoras em destaque pela linguagem e temas que contradizem os poderes absolutos e permitem narrar as ansiedades contemporâneas, ou seja, características góticas já identificadas. Como Lygia e Clarice jamais se encontraram ilhadas no tempo, as elucubrações acerca do diálogo crítico estabelecido com o gótico, no sentido de apresentar ao leitor temas de contestação, tomam corpo já no início dos três romances.

Conforme evocado no título, *Perto do coração selvagem*, o gótico já se faz presente. Como visto no primeiro capítulo, o gótico, desde sua referência aos godos, é sinônimo de bárbaro, selvagem. O coração selvagem da protagonista libertará o ser transgressor característico do gótico atual. As “monstruosidades” modernas da figura feminina também são logo pressentidas na epígrafe inicial do romance *As meninas*. “Ana Clara, não envesga’ disse a irmã Clotilde na hora de bater a foto. Enfia a blusa na calça, Lia, depressa. E não faça careta, Lorena, você está fazendo careta! A pirâmide”¹⁶². São esses corpos vitimados e enviesados que insistem em resistir à normalidade e à lei. Em *a Hora da estrela*, alguns dos

¹⁶¹ No original: “Como asociadas a una actividad clandestine, el ámbito de estas heroínas de la narración es la oscuridad, la simulación y el desvio (no olvidemos que seducere es etimológicamente “apartar” y desviar del camino). Y ese acto es asimilado a una práctica escabrosa, de extraña conspiración y peligrosidad. A este mismo linaje de oscura preservación, de ignorância y transgresión, pertenece la narradora clariceana” (RUSSOTTO, 1989, p. 87)

¹⁶² Epígrafe do livro *As meninas*, s.p.

prováveis títulos que Clarice Lispector fez questão de manifestar no livro nos dão ideia de como havia a necessidade de lutar contra a sujeição do gênero, objetivo dos textos góticos. O narrador afirma que há segredos a serem revelados: “História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos – a começar por [...] títulos”¹⁶³. A escolha dos títulos é carregada de simbologia, uma vez que se encontram ao longo da narrativa. “O direito ao grito”, “Quanto ao futuro” e “A hora da estrela” indicam desejo de liberdade. A mulher deve libertar-se da dor e da perseguição e brilhar no palco social. Deve gritar pelos seus direitos para que no futuro haja equivalência entre os gêneros. Já “A culpa é minha”, “Ela que se arranje”, “Ela não sabe gritar” e “Eu não posso fazer nada” demonstram certa impotência mediante uma sociedade que ainda valoriza mais o homem, assim como nos séculos passados, e também o conflito interno frente às opressões. “Saída discreta pela porta¹⁶⁴ dos fundos¹⁶⁵” indica os subterfúgios do “eu” para lidar com as ansiedades, o que remete às saídas labirínticas e subterrâneas da linhagem gótica clássica. Isabella, para fugir de Manfred, sai por uma cripta¹⁶⁶. Ajudada pelo camponês, ela consegue fugir para o convento. Como à época da produção de *The Castle of Otranto* o poder católico predominava, a religião era sinônimo de salvação da alma e, nas tramas, um lugar de refúgio para os perseguidos e para se livrar dos fantasmas externos. No caso de Isabella, do poder patriarcal encenado por Manfred. Ainda como um labirinto, Clarice insere na narrativa os prováveis títulos.

Para desconstruir a hegemonia católica e criticar a superioridade masculina, o narrador masculino Rodrigo S. M., em *A hora da estrela*, declara-se a personagem mais importante, mas utiliza a expressão “falso livre-arbítrio”¹⁶⁷. Falso, pois a narração é de um homem, porém a textualização parte da mulher, Clarice. Deus dá o livre-arbítrio; no entanto, a mulher é prisioneira de um sistema que anula e reprime seus sentimentos e ações, principalmente a

¹⁶³ LISPECTOR, 1998, p. 13.

¹⁶⁴ Consta no dicionário Barsa Planeta que a palavra tem origem no latim *porta*. Entre outros significados, estão: casa, habitação, morada, entrada, meio de acesso, participação ou gozo, meio de chegar a algum lugar, acesso, forma de sair de uma dificuldade ou de algum negócio embaraçoso, recurso (BORBA *et al.*, 2001, p. 1372).

¹⁶⁵ Consta no dicionário Barsa Planeta que a palavra tem origem no latim *fundu*. Entre outros significados, estão: profundo, íntimo, a parte mais recôndita, interior, base, fundamento, o essencial, o principal, a substância de uma coisa, lastro de conhecimento, base ou parte da superfície interna de um órgão oco, oposta à abertura, extremidade superior grande do útero (BORBA *et al.*, 2001, p. 838).

¹⁶⁶ Consta no dicionário Barsa Planeta e no site <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/cripta/> que a etimologia do vocábulo cripta vem do grego *kryptós* e do latim *crypta-ae* e, entre alguns significados, estão: escondido, oculto, secreto, órgão auditivo de alguns insetos. Algumas palavras derivadas relacionam-se aos órgãos sexuais e ao mistério. Por exemplo, críptico (cripta + ico) /krypticus: que vive em cavernas, enigmático, misterioso, obscuro; criptestesia: percepção subconsciente de ocorrências, objetos ou pessoas, não ordinariamente perceptíveis aos sentidos, clarividência; criptogâmico (cripta + gamós “casamento”: plantas com órgãos reprodutores ocultos; criptorquídea (cripta + *Orkos* “testículo”: ocorre quando este órgão sexual se encontra deslocado. (BORBA *et al.*, 2001, p. 509).

¹⁶⁷ LISPECTOR, 1998, p. 12.

sexualidade. Se o próprio poder religioso contribui para tirar essa liberdade, como se refugiar nele? Há um grito de anseio por liberdade. “Porque há o direito ao grito. Então eu grito. Grito puro e sem pedir esmola”¹⁶⁸. As mulheres dos anos 1960 em diante, época da produção da obra, avolumavam as lutas de suas antecessoras por seus direitos. Já “Sem esmola” nos remete à ideia de não usar artifícios escusos, como a história mostra que sempre aconteceu por parte dos homens. Os estupros e abusos sexuais, a força física, as surras e o aprisionamento doméstico são alguns desses artifícios.

Em *As meninas*, uma das representantes deste grito é Lia. A mistura dos sobrenomes brasileiro e alemão alude a um duplo antagônico. De um lado, a mulher marginalizada e seus conflitos interiores; de outro, o dominante e o coletivo oprimindo-a.

[...] um nazista de águia no peito, *entende*, vir parar em Salvador e lá então, *não sei explicar* mas se apaixona pela moça Diú e a soma é Lia de Melo Schultz” [...] Um pé baiano, o outro berlinense. Alpargata Conga. “Quando meu pai que é distraído à beça viu de perto o que era realmente o nazismo, arrancou a farda e veio trotando por aí fora até Salvador” [...] ah, loucura total desse alemão vir lá do inferno velho sem a farda. E provando ainda um total desprezo a qualquer preconceito ao entrar de cabeça erguida na honradamente nativa e beata família Melo, em disponibilidade a caçula Dionísia, sua criada¹⁶⁹.

O pai é a bíblia da filha, isto é, o político e o sagrado são desmistificados. É a filha do nazista quem vai à luta contra a ditadura militar. Etimologicamente, o nome Lia, em latim, significa vaca selvagem, trabalhadora e, em grego, aquela que traz boas notícias. Por isso, é a escolhida para assumir o papel supostamente destinado ao homem. O negro monstrificado em textos de manifestações góticas abrasileiradas, como o Bocatorta, de Monteiro Lobato, encontra resquícios na afrodescendência de Lia. Contudo, a ironia é percebida. Os padrões sociais são confrontados. Não há amarra que resista à rebelião da mulher.

Já em *Perto do coração selvagem*, o grito de rebeldia de Joana se dá por meio da traição ao marido. Infeliz no casamento e consciente de que Otávio a traía, a protagonista se refugia nos braços de um amante. Ser boa e tolerar passivamente os abusos do marido contrasta com as atitudes de personagens como Hippolita, em *The Castle Of Otranto* (2004).

Porque a melhor frase, sempre ainda a mais jovem, era: a bondade me dá ânsias de vomitar. A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo. Sem apodrecer inteiramente apesar de tudo.

¹⁶⁸ Idem, p. 13.

¹⁶⁹ TELLES, 1985, p. 53.

Refrescavam-na de quando em quando, botavam um pouco de tempero, o suficiente para conservá-la um pedaço de carne morna e quieta¹⁷⁰.

Como afirmado anteriormente, Lygia Fagundes Telles costumava dizer que “Deus vomita os mornos”. Deus é o símbolo da bondade. Ao afirmarem que a bondade e a carne são mornas, Clarice e Lygia fazem um diálogo crítico intertextual com o texto bíblico, em Apocalipse escrito por São João, capítulo 3, versículos 15-16. Poder-se-ia interpretar como crítica não a Deus, mas à imagem de um Divino cobrador. Ele dá o livre-arbítrio, mas cobra a ação do homem. O texto bíblico, no Evangelho Segundo São João, ensina que Jesus, símbolo máximo da bondade e da humildade, transformou água em vinho e ressuscitou Lázaro. No entanto, mediante as frases imperativas do Mestre, quem encheu as talhas de água foram os serventes e quem retirou a pedra do sepulcro foram os judeus. Percebe-se, então, o apelo à desconstrução de ideias que levam os homens a oprimirem e perseguirem aqueles que são considerados fora dos padrões ditos normais, utilizando a fé religiosa. Lygia e Clarice, pertencente a uma família judia perseguida, estão inseridas em um contexto histórico no qual mulheres e judeus são desvalorizados. Sutilmente, ambas criticam exortações de que a bondade, em especial de devotos que agem contrários ao que pregam. Preceitos cuja finalidade é oprimir e excluir o Outro devem ser reavaliados. A água simboliza a vida e a morte. Tanto quente quanto fria, possui propriedades medicinais. Entretanto, quando morna simboliza contaminação e impureza. As metáforas da carne e do vômito aos mornos nos lançam à perseguição aos judeus, bem como às mulheres, vistos como seres impuros e menosprezados. A metáfora da carne conservada morna e quieta nos lança ainda à ideia de subversão quanto à passividade das mulheres. Preceitos de épocas passadas não condizem com contemporaneidade, como se fossem imanentes do ser humano. A fala da personagem Joana sintetiza o pensamento de Clarice: “há coisas indestrutíveis que acompanham o corpo até a morte como se tivessem nascido com ele”¹⁷¹.

Por essa linha de pensamento, a passividade das mulheres do passado frente à instituição matrimonial, bem como a exigência da virgindade, é desconstruída por meio de transgressões. Em *Perto do coração selvagem*, Joana se casa, mas trai Otávio. Ela não se prende nem ao marido nem ao amante, além de se enamorar pelo seu professor, que é casado. Em *As meninas*, Ana Clara percebe no noivo rico a possibilidade de ascensão social; no entanto, o engodo já se faz presente. O desejo de se casar para se enriquecer desfaz esse

¹⁷⁰ LISPECTOR, 1980, p. 18.

¹⁷¹ Idem, p. 137.

pensamento arcaico, pois ela ama o amante e pretende enganar o suposto noivo. Intenciona realizar a perineoplastia para simular a virgindade perdida ao ser estuprada por um dos amantes da mãe. Lorena é textualizada nos moldes burgueses eurocêntricos. Embora permaneça virgem e solteira como Macabéa, protagonista de *A hora da estrela*, é amante de um homem casado. Desse modo, a ficção projeta a voz da mulher contemporânea, contrapondo-se à submissão real.

As escritoras brasileiras também encontraram no gótico uma arma de libertação intelectual e sexual. Em relação a Clarice, Moser afirma que

A *via crucis* do corpo reforçou sua reputação de estranha e imprevisível – e até mesmo, pela primeira vez, de “pornográfica”. Seu interesse na sexualidade desviante não provinha, até onde se sabe, da experiência pessoal. Como ela escreve em seu prefácio, “se há indecência nas histórias a culpa não é minha. Inútil dizer que não aconteceram comigo, com minha família e com meus amigos. Como é que sei? Sabendo. Artistas sabem de coisas¹⁷²”.

A sexualidade desviante, herança do gótico, é abordada nos romances que compõem o *corpus* desta dissertação. É Clarice mesma quem, em resposta à entrevista dada a Affonso Romano de Sant’Anna, Marina Colassanti e João Salgueiro, afirma que se cansou de Macabéa e que a personagem é o seu duplo, outro rastro gótico. “Pois é, de tanto lidar com ela [...]. Mas existe a pessoa, eu vejo a pessoa e ela se comanda muito. Ela é nordestina e eu tinha que botar para fora um dia o Nordeste que eu vivi¹⁷³”. Em *A memória de Shakespeare*, Borges¹⁷⁴ discorre sobre o duplo que há nos escritores, instalado por meio da memória arquivada ao longo do tempo. É um bem precioso, mas, ao mesmo tempo, um peso imenso que deve ser repassado adiante. De maneira estranha, o autor-narrador-personagem recebe a memória de Shakespeare e, no decorrer da narrativa, torna-se insuportável conviver com essa memória. Ele, então, a repassa. Borges fornece a ideia de que o escritor é um estranho, possui um duplo, a memória. E, ao narrar, ele a transfere ao leitor. Esse movimento cíclico é a tradição. Piglia, por sua vez, afirma que o relato borgeano é “a metáfora da memória alheia”¹⁷⁵. Uma memória clara e perseverante na qual se centra a literatura contemporânea. É nesse viés que, além de narrar as injustiças sociais e do gênero, percebe-se os rastros de motes góticos que confirmam o diálogo

¹⁷² MOSER, B., 2009, p. 279.

¹⁷³ SANT’ANNA; COLASSANTI; SALGUEIRO, 1991, p. 4.

¹⁷⁴ BORGES, 1972.

¹⁷⁵ PIGLIA, 1990, p. 5.

crítico com o passado por meio da “memória alheia”, já na estranha dedicatória da autora de *A hora da estrela*, Clarice Lispector.

Pois dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, aí de nós. Dedico-me à cor rubra e escarlate como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue. Dedico-me sobretudo aos gnomos, anões, sílfides e ninfas que me habitam a vida. Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta. Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo. À “Morte e Transfiguração”, em que Richard Strauss me revela um destino? Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Orff, a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos – a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu. Esse eu que é vós pois não ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, [...]¹⁷⁶

A dedicação do sangue de homem em plena idade possui o mais instigante intertexto que é o diálogo crítico com Bram Stoker, em *Dracula*¹⁷⁷. O reforço da cor vermelha se contrapõe ao semblante cadavérico e à palidez fantasmagórica de Lucy, embora não estivesse anêmica. A crítica consiste na ideia de que o sangue da mulher, devido às menstruações, a torna frágil, doente e inapta. Na tentativa de salvar Lucy, o sangue preferido, a princípio, é do Dr. John Seward, que era mais jovem e forte do que o professor Dr. Van Helsing. Com a chegada de Arthur, noivo de Lucy, é reconhecido que a “força da virilidade jovem emanava dele”¹⁷⁸, ou seja, o melhor sangue seria o dele, “homem em plena idade”. Dedicando-se ao seu próprio sangue “rubro e escarlate”, a escritora intenciona demonstrar que o sangue da mulher também possui sua força e intensidade, equiparando as sexualidades masculina e feminina. O sangue vertido durante os ciclos menstruais e o puerpério não deve ser argumento para menosprezar a sexualidade feminina.

Borges¹⁷⁹ contribuiu ricamente para a compreensão da literatura produzida no mundo globalizado e diversificado que se atualiza rapidamente na transição milenar ao refletir sobre o patrimônio literário nacional, refutando a ideia de que este contém apenas a cor e os temas locais. A memória impessoal é espaço de diálogo entre todas as línguas. O escritor está inapto a esquecer o que está vivido e escrito, pois tudo isso se torna propriedade coletiva. Esse é um

¹⁷⁶ LISPECTOR, 1998, p. 9.

¹⁷⁷ STOKER, 2000.

¹⁷⁸ No original: “[...] the strong young manhood which seemed to emanate from him, [...]” (Idem, p. 218)

¹⁷⁹ BORGES, 1984.

dos prismas pelos quais o escritor argentino percebe a tradição literária. A visão do poeta, escritor e crítico ampliou minha percepção sobre o gótico. Suas convenções se reproduzem ora sob signos tradicionais, ora sob novas fórmulas. À medida que se renova, exige trabalho meticuloso e complexo e ganha uma multiplicidade de adeptos. Seus rastros nem sempre estão explícitos. Não necessita de um cânone ou de um movimento para se instalar. Pode ser encontrado em obras que formam um estilo literário ou esparsos em textos que compõem a literatura universal, ou seja, até mesmo em obras quase acima de suspeitas. É nesse viés que Ricardo Piglia ampliará a crítica de Borges por meio da metáfora do “olhar estrábico”¹⁸⁰. Para o teórico, o escritor deve possuir a consciência de trabalhar simultaneamente com a tradição europeia e com a tradição local. Um olhar no passado (aquilo que é estrangeiro e alheio) e outro no presente (o nacional). As literaturas secundárias e marginais ou menos prestigiadas, deslocadas das grandes correntes literárias europeias, têm a possibilidade de manejo próprio. Contemporâneo de Borges, T. S. Eliot¹⁸¹ expõe que preservar a tradição é perceber a constância e o todo da arte. Para tal, é eminente comparar as obras contemporâneas com as do passado, ou seja, não vê-las consagradas no presente, mas ter uma visão além-tempo. Para o crítico, ensaísta, dramaturgo e poeta, a arte não deriva do vazio, mas, sim, de sua totalidade, devendo ter como parâmetro os padrões do passado. Assim, a tradição se embrenha nas frestas deixadas pelas ruínas do tempo, vence gerações e não é necessariamente doutrinação. É uma ação empreendedora na qual, muitas vezes, seu nome se esconde sob símbolos.

Esse dialogismo, ao que parece, encontrou eco em nossas escritoras. Apesar de ambas gozarem do *status* canônico, voltaram o olhar para as produções literárias de outras épocas e espaços e enriqueceram a “cor local” brasileira, nossa literatura. Ainda no romance *A hora da estrela*, os compositores e músicos citados provam a entrada de Clarice no labirinto da tradição e a presença do passado no presente, característica do gótico. A memória retorna à sua terra natal e de Sergei Sergeievich Prokofiev, a Ucrânia, e ao Recife de sua infância e de Marlos Nobre. Ao se dedicar acima de tudo aos gnomos, anões, sílfides e ninfas que habitam sua vida sombria, dos quais ela sente saudade, mencionar ossos de mortos, tempestade, morte e transfiguração, tem-se o rastro do gótico como “memória alheia”. Clarice utiliza seres de natureza gótica, enleando o real e o imaginário, mostrando que, tal qual o tempo benjaminiano e a tradição, as narrativas não se produzem no vácuo.

¹⁸⁰ PIGLIA, 1990.

¹⁸¹ ELIOT, 1920.

Clarice, em entrevista citada anteriormente, atesta as afirmações de Borges, Piglia e T. S. Eliot. Ao ser questionada sobre Joyce e a epígrafe do livro *Perto do coração selvagem*, ela responde que não havia lido as obras dele, mas havia visto a frase e aproveitou. Os entrevistadores persistiram perguntando sobre a sua personagem Ulisses e ela disse que não havia relação nem com Joyce nem com Homero. Era apenas o nome de um admirador que conhecera na Suíça. Affonso tenta mais uma vez, afirmando que uma aluna já a abordara sobre esse assunto, pois percebia relações entre o Ulisses de Clarice e o misticismo presente em Joyce e na *Odisseia*. Ao que ela responde ser responsabilidade do crítico comparar. O entrevistador retruca que a crítica a exaltou e que ela despontou com “estilo pronto”. Ao que Clarice responde: “Engraçado que eu não tenha tido influências. Já estava guardado dentro de mim”¹⁸². Assim, não é de admirar que, para compreender o presente e narrá-lo, as comparações conscientes ou inconscientes, a memória e a tradição entrem em ação.

As escritas de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles subverteram e criticaram a sociedade em que ambas viviam e dialogaram com o passado, apropriando-se dos rastros emaranhados no labirinto da tradição. Sob o ponto de vista da crítica, ambas se preocupavam com os problemas existenciais e sociais, inclusive os relacionados à mulher, e se equiparavam a escritores já consagrados no mundo literário, entre eles escritores afeitos ao gótico. Afinal, “antes da pré-pré-história já havia os monstros apocalípticos?”¹⁸³. As críticas vistas não são fortuitas, se considerarmos que Virginia Woolf¹⁸⁴ contribuiu para a crítica feminista ao tentar dar voz às lésbicas, tema explorado pelo gótico para denunciar a opressão sobre a sexualidade feminina. A própria crítica de Ramos já evidencia o gosto de Telles pelas convenções góticas. Denota-se, então, que Clarice e Lygia abordam as questões sobre sexo, maternidade, matrimônio e traição nos romances em questão de forma mais aberta. Seria, pois, um desejo de continuidade dos trabalhos de suas predecessoras, porém com nuances do presente para dar evasão aos sentimentos femininos reprimidos e proibidos. O tema da maternidade, nas obras de Clarice, é explorado de forma inversa. Em *Perto do coração selvagem*, embora Lídia fique grávida de Otávio, marido de Joana, a protagonista não gera filhos, apesar de desejá-los. Em *A hora da estrela*, Macabéa é preterida a amiga, devido à probabilidade de Glória ser boa “parideira”¹⁸⁵. Observa-se que as ansiedades em torno do tornar-se mãe são abordadas de formas diferentes pelas duas escritoras.

¹⁸² SANT’ANNA; COLASSANTI; SALGUEIRO, p. 1.

¹⁸³ LISPECTOR, 1998, p. 11.

¹⁸⁴ WOOLF, 2004.

¹⁸⁵ LISPECTOR, 1998, p. 60.

Tal fato colabora para confirmar o pensamento de Woolf¹⁸⁶ de que as mulheres talentosas e menosprezadas, tolhidas dos direitos, inclusive o do ofício da escrita, desenvolviam crises nervosas. Quando alguma ousava fazê-lo, não abordava os assuntos femininos. Por isso, elas se enveredavam no anonimato e escolhiam narrar o terror, o mundo sobrenatural e a ordem dos padrões tradicionais. Isso explica o gosto da escritora pelo gótico como ferramenta de independência. As mulheres do século XX herdaram os resquícios desse contexto. Assim como fez Walpole¹⁸⁷, ao instituir o gótico, e as irmãs Brontë, os pseudônimos ainda eram algumas vezes utilizados. Embora as autoras em estudo não tenham lançado mão desse artifício, em *A hora da estrela*, Clarice opta por narrar os conflitos de Macabéa na voz de um narrador.

2.1 SEGREDOS SOB O MANTO DO PASSADO

Uma estratégia importante na tradição do gótico é o tema do fantasma do passado¹⁸⁸. Clarice e Lygia se apropriam desse rastro com mestria, embora as clausuras das personagens se apresentem de forma um pouco distinta. Nos três romances, o passado é evocado explicitando a identidade desintegrada pela maldade, pela sujeição e pela dor, mas com intuito de parodiar, não no sentido de ridicularizar, mas de pôr em destaque as agruras contemporâneas.

Similares a *Jane Eyre*, na obra de Charlotte Brontë¹⁸⁹, Macabéa, em *A hora da estrela*, e Joana, em *Perto do coração selvagem*, são aterrorizadas pela infância, devido à orfandade e aos maus tratos sofridos. As tias que as acolheram lhes impingiram castigos físicos e psicológicos. Em *As meninas*, Lorena e Lia, apesar de não sofrerem as dores físicas e gozarem do conforto familiar, possuem mentes atormentadas por traumas do passado. Lorena não se liberta da cena do fratricídio ocorrido entre Remo e Rômulo quando ela ainda era criança e Lia sofre pela repressão de sua sexualidade homoafetiva. Já Ana Clara é vítima de todas essas mazelas. Vive flagelada pela infância conturbada junto da mãe. Um passado que ela deseja esquecer.⁷

[...] No mar esqueci minha mãe inesquecível o rançoso da brilhantina do Jorge com a meia enfiada até a orelha nesse tempo era o Jorge? Tempo do Doutor Algodãozinho a ponte já vacilava na minha boca mas vinha a espuma

¹⁸⁶ WOOLF, 2004.

¹⁸⁷ WALPOLE, 2004.

¹⁸⁸ MELLO, 2011.

¹⁸⁹ BRONTË, 1999.

e me cobria e eu podia rir sem passado sem visgo uma onda atrás da outra e os algodõezinhos afundando na espuma [...] ¹⁹⁰.

Macabéa, a heroína às avessas de *A hora da estrela*, é marcada pelos assombros da época em que viveu com a tia; porém desconstrói, de forma irônica, a figura do vampiro, expressiva do gótico que subverte o passado fundado no poder do patriarca.

Quando era pequena sua tia para castigá-la com o medo dissera-lhe que homem-vampiro – aquele que chupa sangue da pessoa mordendo-lhe o tenro da garganta – não tinha reflexo no espelho. Até que não seria de todo ruim ser vampiro pois bem lhe iria algum rosado de sangue no amarelado do rosto, ela que não parecia ter sangue a menos que viesse um dia a derramá-lo ¹⁹¹.

O desejo de ser vampiro traduz o fantasma da sexualidade. É um conflito que Macabéa carrega consigo por toda a narrativa. Há momentos em que a personagem é descrita de forma quase assexuada; já em outros se mostra quase sensual. Esse impasse retrata um paradoxo feminino frente às convenções do passado – ser sexuada e, portanto, desejar a liberdade sexual, visto que o vampiro simboliza, além de outros elementos, a homossexualidade e a sensualidade, mas, em contrapartida, a vontade de derramar o sangue, ou seja, a perda da virgindade só permitida outrora após o casamento.

Clarice tece as tramas e deixa entrever os rastros não só da literatura gótica, mas também de sua origem e seu passado. Moser relata que a Ucrânia de Clarice e dos godos é um lugar de judeus santos e de milagres. Assim, ela transportou consigo a religiosidade do lugar. Por isso, suas obras comportam uma alma única de mulher repleta da vivência humana de “nativa e estrangeira, judia e cristã, bruxa e santa, homem e lésbica, criança e adulta, animal e pessoa, mulher e dona de casa” ¹⁹². A mulher perseguida tentará lutar contra a sombra do passado, um passado desumano. É o que a personagem Joana, de *Perto do coração selvagem*, propõe-se a fazer: “eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro!” ¹⁹³. A protagonista é atormentada pelo abandono e falta de amor no passado. Assume atitudes animais e deixa a maldade direcionar seus passos futuros.

¹⁹⁰ TELLES, 1985, p. 82.

¹⁹¹ LISPECTOR, 1998, p. 25-26.

¹⁹² MOSER, B., 2009, p. 10.

¹⁹³ LISPECTOR, 1980, p. 216

Em *A hora da estrela*, a reflexão de Macabéa sobre a hóstia, no fragmento abaixo, lança-nos ao mesmo viés interpretativo de Bram Stoker¹⁹⁴.

Por enquanto quero andar nu ou em farrapos, quero experimentar pelos menos uma vez a falta de gosto que dizem ter a história. Comer a hóstia será sentir o inosso do mundo e banhar-se no não. Isso será coragem minha, a de abandonar sentimentos antigos já confortáveis¹⁹⁵.

O escritor irlandês utiliza a hóstia e o crucifixo para repelir os vampiros. Se o vampiro possibilita discussões sobre questões de gênero, identidade e sexualidade¹⁹⁶ e teme os objetos sacros, temos a interpretação de um embate. A hóstia personifica não a negação da fé, mas a rejeição a um cristianismo inosso. Trazer para a narrativa um símbolo sagrado do catolicismo, uma das fontes históricas de opressão da mulher, e caracterizá-lo como inosso também é uma forma de subversão. Percebe-se aí o diálogo crítico. Estender o adjetivo à história faz-se inferir que o sentimento de medo provocado pelo panorama sombrio e desolado da morte ocasionado pelo antissemitismo na Ucrânia e das duas grandes guerras é um fantasma do passado que aterroriza tanto a personagem quanto o seu criador. É preciso ter coragem para lutar contra os preceitos “inventados” e aventados pelos poderes políticos e religiosos. Coragem para lutar contra atos e discursos marginalizadores que, de tão acomodados, às vezes nos passam imperceptíveis.

[...] Uma outra vez se lembrava de coisa esquecida. Por exemplo a tia lhe dando cascudos no alto da cabeça porque o cocuruto de cabeça devia ser, imaginava a tia, um ponto vital. Dava-lhe sempre com os nós dos dedos na cabeça de ossos fracos por falta de cálcio. Batia mas não era somente porque ao bater gozava de grande prazer sensual [...]¹⁹⁷.

A cena de Macabéa apanhando da tia, na infância, remete à limitação da intelectualidade e da sexualidade, dois prazeres negados à mulher. A cabeça, obviamente, representa a mente, órgão essencial às atividades intelectuais. Uma das práticas “pervertidas” condenadas pelas “tecnologias do sexo”¹⁹⁸, bem como assunto dos textos góticos, o sadomasoquismo, que consiste em sentir prazer na dor, também é revelado. A propósito dos métodos comparativos literários analisados por Tânia Franco Carvalhal¹⁹⁹, o deslocamento de

¹⁹⁴ STOKER, 2000.

¹⁹⁵ LISPECTOR, 1980, p. 19.

¹⁹⁶ SENF, 1998.

¹⁹⁷ LISPECTOR, 1998, p. 28.

¹⁹⁸ FOUCAULT, 1988.

¹⁹⁹ CARVALHAL, 2006.

componentes originais modifica suas funções, pois integram sistemas sócio-político-culturais e linguísticos diferentes. A tia cuida; porém, assume a vilania do patriarca. Por isso, além das surras, ela se mantém virgem, pois não se casou, é datilógrafa e sabe cerzir – atividades destinadas às mulheres na divisão dos papéis sociais. O fato de dar voz à tia, revestindo-a de poder, mas fazê-lo por meio da violência e do sadomasoquismo demonstra que, na atualidade, a mulher tenta conquistar a liberdade de expressar suas intelectualidade e sexualidade, porém se depara com outras formas de opressão. A agressão vinda de outra mulher indicia que no século XX a mulher, à custa de sofrimento, avança na conquista de poderes, mas ainda há uma gama de obstáculos a serem vencidos. Revela também que as fantasias sexuais povoam tanto o universo masculino quanto o feminino. A tia representava o poder e as imposições. A retirada da autoridade desanuvia a alma. O ideário religioso é revisto no sentido de repensar seu valor de verdade. Enquanto imposição, serve aos propósitos dominantes; quando há liberdade de escolha, respeitam-se as individualidades. “Do contacto com a tia ficara-lhe a cabeça baixa. Mas a sua beatice não lhe pegara: morta a tia, ela nunca mais fora a uma igreja porque não sentia nada e as divindades lhe eram estranhas”²⁰⁰. Ao afirmar que não se deixou influenciar pela beatice da tia, Macabéa se autoafirma e se livra desse tipo de amarra social. Eis aí um dos objetivos do gótico.

Em *Perto do coração selvagem*, o diálogo crítico acontece de forma diferente. Clarice dá voz à mulher e limita o poder do homem.

Inventou um homenzinho do tamanho do fura-bolos, de calça comprida e laço de gravata. Ela usava-o no bolso da farda de colégio. O homenzinho era uma pérola de bom, uma pérola de gravata, tinha a voz grossa e dizia de dentro do bolso: “Majestade Joana, podeis me escutardes um minuto, só um minuto podereis interromperdes vossa sempre ocupação?” E declarava depois: “Sou vosso servo, princesa. É só mandar que eu faço”²⁰¹.

Em suas fantasias de criança, Joana reduz o homem fisicamente, comparando-o ao fura-bolos, e o torna bondoso, característica das mulheres nos romances góticos do século XVIII. A simbologia nos permite interpretar que a mente masculina guiada pelo sexo foi uma das principais causas do aprisionamento doméstico da mulher. Diminuir o homem mais que o tamanho da própria ereção e colocá-lo como servo a seus pés desconstrói a superioridade masculina. Em *The Castle of Otranto*, Isabella é uma princesa e Manfred só a quer para gerar um filho saudável que a esterilidade de Hippolita lhe negara: o herdeiro que lhe manteria nas

²⁰⁰ LISPECTOR, 1998, p. 29.

²⁰¹ LISPECTOR, 1980, p. 13.

mãos a fortuna usurpada. No romance em análise, a personagem se fantasia de princesa, mas não gera filhos, mesmo se casando. A inversão dos papéis e a esterilidade de Joana desfazem o pensamento de que a maternidade é uma norma do matrimônio.

É nessa linha de pensamento que se situam as obras de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, escolhidas para a dissecação dos rastros góticos. Em *As meninas*, as digressões feitas ao passado histórico e mitológico são percebidas por toda a narrativa. Lorena encena a burguesa apaixonada, ouve música clássica e estuda Direito, mas também aprecia os cantores que contestavam os abusos da ditadura militar, entre eles Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso e Maria Bethânia. O passado clássico afirmado pelas sensações se depara com o presente para mostrar que ele perturba e assombra, mas pode ser invertido no presente. “Sentiu de novo aquele mesmo aturdimento bachiano [...] fui à vitrola, Bach, tinha que ser Bach”²⁰². No passado, o talento do compositor Johann Sebastian Bach agradava aos poderosos. “Espera, vou buscar um uísque – avisou ela correndo até o toca-discos. – Você conhece o último do Chico?”²⁰³. No presente, o talento da tropicália desafia os poderosos.

No trecho abaixo, percebe-se a presença do gótico com objetivos de criticar a burguesia, o industrialismo e o racionalismo que escravizaram e alienaram as pessoas. O tom irônico da burguesa Lorena pedindo perdão pela ordem, pelo racional e afirmando sua superficialidade traduz uma função do gótico: contestar a racionalidade, a ordem, a clareza e a civilidade. Os vampiros e monstros dos “filmes antigos” ganham novas simbologias para ironizarem a sociedade brasileira burguesa, dita civilizada e requintada, porém supérflua e ditadora.

[...] Ainda assim, liguei o toca-discos e dei-lhe os patricios, Bethânia, Caetano. E se não dei televisão é porque acho aquilo o fim. Embora esteja pensando numa mas só para ver os filmes antigos. E os longa-metragem de vampiros e monstros. Na saída, fez sua primeira ironia. Nem respondi. Ainda ponho uma placa na minha concha: Perdão pela ordem, pela limpeza, perdão pelo requinte e pelo supérfluo mas aqui reside uma cidadã civilizada da mais civilizada cidade do Brasil. Vão me perdoar? [...] Lião não responde mas pede o carro. Pode levar, querida. Perdão ainda se empresto um Corcel e não um jipe, cada qual dá o que tem, entende²⁰⁴.

A união aos patricios subversivos é necessária para implodir os espaços dominantes e inserir as margens em espaços de atuação. A televisão, produto da industrialização e veículo das ideologias ditas superiores, é o recurso imagético do diálogo crítico em torno desse

²⁰² TELLES, 1985, p. 68-69.

²⁰³ Idem, p. 186.

²⁰⁴ Idem, p. 54-55.

período histórico, no qual, no lugar dos monstros, interprete-se operários da Coca-cola, da Volkswagen e, no lugar dos vampiros, os ditadores, os detentores do capital, os poderes civilizados, bem como a “mãe-pátria “castradora”²⁰⁵.

Em *A hora da estrela*, as imagens utilizadas por Clarice para estabelecer esse diálogo crítico são o narrador – “faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta”²⁰⁶ – e também o rádio e o jornal. É por meio desses veículos de comunicação de massa que Macabéa, sintonizada na Rádio Relógio, inteira-se do mundo do qual é excluída. A noite, rastro gótico, era o horário para que as ideologias binárias infundissem no interior da personagem seus horrores, o externo devastando o interno, tal qual afirma Damrosch²⁰⁷; fatos externos que surtem efeitos no interior da personagem. “Quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola. Só então vestia-se de si mesma, passava o resto do dia representando com obediência o papel de ser”²⁰⁸. É uma falsa satisfação, pois, além de o conflito sexual ser gritante durante toda a narrativa, a personagem apenas encena a obediência, ou seja, não é o que ela deseja realmente.

2.2 RETROESPAÇOS GÓTICOS: *LOCUS TENEBRAE*

Tem-se no espaço do romance, como afirma Gaston Bachelard²⁰⁹, um cenário genuinamente disposto para a atuação das personagens, um elemento importante da narrativa. Nessa perspectiva, o lugar onde ocorrem as ações engloba a parte física, bem como os ambientes psicológicos, sociais, culturais e morais. É no espaço psicológico, compreendidos os níveis consciente e inconsciente, e social que Macabéa, em *A hora da estrela*, torna-se suscetível às transformações sociais e ideológicas do século XX. A felicidade, os sonhos, a dor e as especulações caracterizando o diálogo crítico em torno dos vícios e deformações da sociedade modificados em relação ao passado.

[...] Nas frígidas noites, ela, toda estremecente sob o lençol de brim, costumava ler à luz de vela os anúncios que recortava nos jornais velhos do escritório. É que fazia coleção de anúncios. Colava-os no álbum. Havia um

²⁰⁵ DONALD, 2000, p. 110. Grifo meu.

²⁰⁶ LISPECTOR, 1998, p. 30.

²⁰⁷ DAMROSCH, 2003.

²⁰⁸ LISPECTOR, 1998, p. 36.

²⁰⁹ BACHELARD, 1996.

anúncio, o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não era ela [...] ²¹⁰.

Naturalmente, a descrição da noite e a leitura à luz de vela reproduzem a atmosfera gótica. Percebemos nessas cenas que Clarice e Lygia já captavam o poder devastador e nefasto do capitalismo. Tais estratégias visam a excluir, contundentemente, aqueles que se encontram fora dos padrões estabelecidos por todas as formas de poder e autoritarismo, bem como a fermentar as desigualdades e angústias do mundo contemporâneo ²¹¹. De fato, a indústria da beleza impôs parâmetros que desrespeitam a individualidade, a genética e a identidade e deixam às margens grande parte dos indivíduos, especialmente as mulheres. Adelaine LaGuardia ²¹² nos auxilia a entender como no passado os meios de comunicação impressos favoreciam a moda importada da Europa e, como consequência, ajudavam a formar um modelo da mulher idealizada fisicamente. Os jornais contribuía publicando fórmulas da beleza perfeita e, obviamente, oferecendo produtos que supostamente as levariam à consecução desse intento. No entanto, seria mais uma estratégia de dominação, pois aquela que não conseguisse corresponder aos moldes se sentiria fora do círculo social, como afirma a personagem Macabéa: “não era ela”. As mulheres que já haviam herdado uma carga difícil de suportar, somada a esse fator contemporâneo, tornavam-se mais assombradas e ansiosas. É intrigante observar que Clarice Lispector, como escreveram Moser e Gotlib, assinou uma seção de beleza feminina no *Jornal do Brasil*. Poderíamos, por meio desse fato, ressaltar o diálogo crítico com o gótico. Na vida real há imposições, pois o indivíduo é guiado pela necessidade de sobrevivência em um mundo competitivo, enquanto a ficção enseja desestabilizar conceitos que tendem a segregar. Infere-se daí que, embora Clarice disseminasse a ideologia da beleza feminina em sua coluna jornalística, na ficção, especificamente em *A hora da estrela*, ela narra os efeitos nocivos que esse padrão gerado para fins lucrativos provoca nas mulheres.

²¹⁰ LISPECTOR, 1998, p. 38.

²¹¹ Walter Mignolo (2003), para cunhar os conceitos de gnose liminar e diferença colonial, parte da ideia de colonialidade do poder, do sociólogo peruano Aníbal Quijano. A colonialidade do poder sublinha a organização geoeconômica do planeta, a qual articula o sistema mundial colonial/moderno e gerencia a diferença colonial. Essa distinção permite “[...] ligar o capitalismo, através da colonialidade, ao trabalho e à raça (e não penas à classe), bem como ao conhecimento” (p. 85). Diante da colonialidade do poder, a população dominada foi “apagada” pela hegemonia eurocêntrica.

²¹² As informações estão disponíveis em

<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/ADELAINELAGUARDIA%20RESENDE.pdf>. Acesso em 23 de junho de 2017.

Outra passagem em torno desse rastro marcante e atualizado que vale ressaltar é quando Rodrigo S. M., após expor algumas características sobre a protagonista, supõe iniciar a narrativa:

[...] O registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países. Aliás foi ele quem patrocinou o último terremoto em Guatemala. Apesar de ter gosto do cheiro de esmalte de unhas, de sabão Aristolino e plástico mastigado. Tudo isso não impede que todos o amem com servilidade e subserviência. Também porque – e vou dizer agora uma coisa difícil que só eu entendo – porque essa bebida que tem coca é hoje. Ela é um meio da pessoa atualizar-se e pisar na hora presente²¹³.

Percebemos acima um diálogo com Oscar Wilde²¹⁴, em *O fantasma de Canterville*. A mancha de sangue de Lady Eleanore de Canterville, assassinada pelo marido Sir Simon, é admirada pelos visitantes, pois não pode ser removida do chão da biblioteca. Washington Otis, representante do mundo industrial, faz propaganda do seu produto de venda, o poderoso detergente removedor de manchas. No entanto, a eficácia do produto é momentânea e a mancha não desaparece, pois o fantasma trata de reavivá-la. A cena ilustra bem o poder do capitalismo e de seu sistema aprisionador. Com medo do espectro, a governanta desmaia e só recobra a consciência mediante a ameaça de desconto em seu salário. Ainda como crítica às artimanhas engendradas pelo poder econômico, Otis oferece ao fantasma de Sir Simon de Canterville outro de seus produtos, o lubrificante Sol Nascente, para ser usado nas ferrugens das correntes. Tem-se aqui o monstro criador das normas diabólicas em confronto com a criação (in)satisfeita com sua situação. O vampirismo do *marketing* publicitário a sugar o sangue dos consumidores. Clarice vaticinou a realidade que vivemos atualmente: o gosto e, conseqüentemente, a presença de produtos não comestíveis e insalubres utilizados pelo monstro da industrialização e do consumismo contemporâneo, a fim de obter lucros e riqueza à custa da subserviência e empobrecimento dos consumidores. Na tentativa de se enquadrar socialmente e minimizar os anseios, o indivíduo adquire transtornos psíquicos que serão textualizados nas formas monstruosas das modalidades góticas atuais, armas contra esse cativo. Se o gótico passado denunciava a prisão doméstica da mulher e os desmandos do patriarca e do clero por meio dos castelos, abadias, torres, calabouços e catacumbas, seus desmembramentos atuais revelam a clausura dentro de si próprio. A mulher prisioneira da

²¹³ LISPECTOR, 1998, p. 23.

²¹⁴ WILDE, 2009.

beleza, cativa do capitalismo, oprimida e alienada se torna refém de uma sociedade hipócrita e corrupta que, mesmo diante das evoluções e da entrada no terceiro milênio, ainda assume posturas primitivas de desrespeito, autoritarismo e despotismo.

O latinismo é uma revisita ao passado que Clarice e Lygia trazem para suas narrativas como rastro de reflexão, desconstrução e ironia. Joana reflete em latim, nos capítulos intitulados Otávio e *A viagem*. *De profundis* significa das profundezas. A crítica ao domínio e vigilância do homem e a suposta posse instituída no casamento estão latentes. O homem, o marido é o abismo voraz da mulher. Ao invés de unir, o enlace iria segregá-los e a levaria à ruína, conforme se confirma no decorrer da história e no desfecho trágico do romance *Perto do coração selvagem*, com sua morte. “Otávio terra de profundis...”²¹⁵. A expressão latina é o reflexo do estado psicológico deprimido da personagem.

No início do romance *As meninas*, Lorena dá pistas ao leitor de que haveria morte na narrativa. A personagem associa o latim à morte. Ensinada nas universidades, no século XX, a língua já era considerada morta, já que utilizada somente em cultos religiosos. O divino, apesar das bênçãos, traz consigo uma aura de melancolia, tristeza, pecado, morte, obscuridade e temor do desconhecido. Talvez, por isso, a personagem afirme que “não tem coisa que combine tanto com latim como a morte”²¹⁶. A personagem Dr. Marcus Nemesius é construída a partir de nuances mitológicas, religiosas e históricas. Seu “pai era latinista, todos os filhos têm nomes declináveis, a irmã é Rosa, Rosae, como bosta, bostae”²¹⁷. A palavra escatológica escrita em latim satiriza a religião por meio da língua antiga utilizada pela Igreja católica. Marcus é a origem de Marcos, nome de um dos apóstolos de Jesus Cristo. Uma espécie de messias para Lorena se refugiar das lembranças amargas do passado: “M.N. [...] Uma simples palavra que se estende por rios, montes, vales infinitamente compridos como os braços de Deus”²¹⁸.

Ao fazer um jogo onomatopaico/trocadilho com o nome da protagonista Macabéa, em *A hora da estrela*, Clarice também faz um diálogo crítico, envolvendo a religião e a morte. Flávia Trocoli afirma o seguinte: “[...] macchabeé, em francês, significa cadáver. Além da afinidade sonora entre Macabéa e macabra”²¹⁹. Pontuo aqui outra semelhança com o nome, Lady Macbeth. Clarice dialoga com Shakespeare. No ato IV, Macbeth pede às estrelas que

²¹⁵ LISPECTOR, 1980, p. 185.

²¹⁶ TELLES, p. 7.

²¹⁷ Idem, p. 113.

²¹⁸ Idem, p. 8.

²¹⁹ TROCOLI, 2010, p. 58.

ofusquem seus “negros anseios”²²⁰ de morte. A morte de Macabéa é apresentada como “a hora da estrela”. O macabro em *Macbeth* e *A hora da estrela* representam a presença da morte. Os macabeus²²¹ foram judeus perseguidos, assim como a escritora e sua família. O medo, o sentimento de rejeição e exclusão sintetizados num epíteto que, ambigualmente, representa a sujeição, tal qual os judeus foram sujeitados, mas simboliza a rebeldia, visto que a aniquilação e a suposta apatia da personagem expressa subversão: “Sim, minha força está na solidão”²²². A crítica ao arcaísmo das tradições religiosas vai além do nome. “Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica”²²³.

Tânia de Lima Câmara afirma que atributos conotados pelo nome próprio auxiliam a entender “muitos aspectos da cultura de um povo”²²⁴. Pelo viés psicanalítico, o antropônimo remete a desejo. Dessa forma, em *As meninas*, Lygia também revista o passado mitológico e se apropria do nome da deusa Nemesis, fazendo o jogo similar ao de Clarice. Essa deusa se indigna com a injustiça e equilibra as desigualdades nos abusos praticados, mas também pune. A personagem Marcus Nemesius, MN, como é constantemente mencionado durante a trama, é um provável substituto para o pai de Lorena. MN media a culpa sentida por ela, devido às relações incestuosas imaginárias e ao complexo de Electra. As cenas nas quais há os *flashbacks* envolvendo a morte do irmão são seguidas da evocação do amante. “A presença-ausência de M.N. Dos meus mortos. Rômulo, meu irmão. Paizinho”²²⁵. No entanto, a punição se dá por meio da não entrega total a esse amor. Ele não se separa da esposa para assumir o relacionamento com Lorena e o amor se mantém por meio de epístolas. Poderíamos considerar que é um amor platônico, um engodo às ansiedades reais. Se nos textos góticos do passado as transgressões eram punidas com a morte e o sofrimento, em seus desmembramentos contemporâneos outras formas de punição também são aplicadas às heroínas – no caso de Lorena, a não concretização do amor físico. Como observou Mello, a transgressão está intimamente associada ao limite e, nos textos góticos, funciona como base para alertar o leitor sobre “limites impostos a certos comportamentos”²²⁶. Depreende-se, então, que Clarice e Lygia deslocam elementos e fatos históricos e inserem sua simbologia no

²²⁰ SHAKESPEARE, s.d., p. 25. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/oitavo.pdf>>.

²²¹ Sob outro aspecto, e não segundo as declarações da escritora, a personagem pode ser também a catarse de um sofrido passado judeu, evocação da cultura hebraica, tão presente em seu nome – Macabéa –, lembrando a luta dos macabeus, que resistiram defendendo o templo no Monte Sião contra a força dos gregos e recusando-se a desobedecer às leis judaicas (GOTLIB, 2013, p. 579).

²²² LISPECTOR, 1998, p. 18.

²²³ Idem, p. 30-31.

²²⁴ CÂMARA, 2009, p. 232.

²²⁵ TELLES, 1985, p. 51.

²²⁶ MELLO, 2010, p. 71.

antroponômio numa confirmação de que, tanto nas fissuras do passado como do presente, existem segredos capitais inerentes ao ser humano e que tais segredos geram angústias. Como reflete o narrador de *A Hora da Estrela*: “Será que entrando na semente de sua vida estarei como que violando o segredo dos faraós? Terei castigo de morte por falar de uma vida que contém como todas um segredo inviolável?”²²⁷. A punição corrobora a ideia de que o transgressor ficcional e o de carne e osso, literalmente falando, isto é, o leitor, têm limites impostos pelas instâncias de poder e, se ultrapassados, não ficariam imunes ao castigo.

Como visto anteriormente, as modalidades contemporâneas do gótico substituem as típicas paisagens rurais, as montanhas, os castelos com suas fachadas horripilantes, as charnecas e os precipícios pelo espaço doméstico. Mello afirma que “é dentro dos quartos, do sótão e no porão que o gênero busca explicitar o embate entre indivíduos de história (familiar e nacional). Em diversas narrativas, a família guarda segredos que afetam gerações posteriores de forma negativa”²²⁸. Para que Lygia traga à tona os segredos [d]As *meninas* e contrastasse o profano com o religioso, o pensionato para moças Nossa Senhora de Fátima é o ambiente onde os dramas familiares e os corpos transgressores de Lia, Lorena e Ana Clara são narrados. A primeira providência para tornar o espaço mais sombrio e propício ao horror é narrar os fatos no período de greve. Somente Lia, Lorena e Ana Clara permanecem com as freiras, imprimindo ao lugar sentimentos de solidão e melancolia. A decadência dos espaços narrados evidencia a degradação interior das personagens. “Aproximando-se da janela, a jovem tentou abrir as venezianas, mas o fecho estava emperrado. Espiou por um vão maior entre as tábuas carcomidas”²²⁹. São os quartos que testemunham a violência e a morte. Em *A hora da estrela*, no quarto que fica no sobrado colonial rodeado pelas mazelas sociais, Macabéa mostra ao leitor seu infortúnio e a opressão massificante da contemporaneidade que geram as ansiedades. “Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa”²³⁰. Em comparação com o gótico clássico, da era industrial, com seus castelos assustadores, o gótico contemporâneo oprime muito mais, com suas casas que guardam os segredos e o horror familiar. A sua evolução faz proliferar o monstro humano. O horror do sofrimento gerado pelas injustiças sociais tem como palco o interior dos lares como metáfora da degenerescência humana. A casa é a metonímia da memória de Joana, bem como de Clarice.

²²⁷ LISPECTOR, 1998, p. 39.

²²⁸ MELLO, 2010, p. 143.

²²⁹ TELLES, 1985, p. 115.

²³⁰ LISPECTOR, 1998, 14.

Lembrou-se do marido que possivelmente a desconheceria nessa ideia. Tentou lembrar a figura de Otávio. Mal, porém, sentia que ele saíra de casa, ela se transformava, concentrava-se em si mesma e, como se apenas tivesse sido interrompida por ele, continuava lentamente a viver o fio da infância, esquecia-o e movia-se pelos aposentos profundamente só. Do bairro quieto, das casas afastadas, não lhe chegavam ruídos²³¹.

A posição isolada da casa em que vive destaca a solidão sentida pela personagem, promovida pelo casamento, tal qual explica Modleski²³². Inversamente, exprime a solidão e desolação causada pelas mãos do homem ao deflagrar a Segunda Guerra Mundial. Clarice publicou o romance em 1944. Nessa época, as misérias ocasionadas pela guerra eram um assombro. Morte, fome, pobreza e medo desequilibravam e desconfortavam o ser humano. A retirada do homem metaforiza a retirada do mal. Os ruídos da guerra não lhe chegavam aos ouvidos, pois eram sublimados pelas lembranças da infância. Infere-se que, longe do mal que o homem e seu poder causam, a mulher se liberta e se transforma. No pensamento de Jerrold E. Hogle, a divisão social dos gêneros centrada na casa patriarcal suprime o potencial feminino²³³ e faz emergir o monstro abjeto²³⁴, símbolo do gótico atual.

Santos afirma que a ruína é uma das origens do medo nos romances góticos, pois estabelece uma relação entre a aura sombria, misteriosa, amedrontadora e as emoções sentidas pelas personagens²³⁵. É a ruína que representa a deterioração dos seres inanimados, revelando a fragilidade diante das forças naturais.

As ruínas são extremamente pitorescas, escuras, decadentes, sua arquitetura arruinada é coberta de hera (a hera sendo uma representação de decadência inorgânica, assim como os vermes representam a decadência orgânica). Para os autores do gótico, segundo Varma (1966), a ruína representa o poder da natureza sobre as criações do homem. Ao nos remetermos à relação da Arquitetura Gótica com os romances do gênero em questão, é possível também percebermos essa intervenção como simbólica da temporalidade do homem e sua nulidade e insignificância frente à força da natureza²³⁶.

Em *Perto do Coração Selvagem*, a casa explicita os sentimentos contraditórios de Joana. Enquanto as ruínas psíquicas como a solidão e o isolamento da moradia de Joana e Otávio expressam a decadência orgânica causada pela desintegração física e moral do ser

²³¹ LISPECTOR, 1980, 17.

²³² MODLESKI, 2008.

²³³ HOGLE, 2002.

²³⁴ KRISTEVA, 1982.

²³⁵ SANTOS, L., 2010.

²³⁶ Idem, p. 36.

humano, “alguma coisa cega e inapelável dominar o corpo de Joana como numa decomposição [...] o corpo doente”²³⁷. A casa do amante simboliza a decadência inorgânica, isto é, os fatores extrínsecos que afligem a mulher e a dominam, tais como as normas reguladoras que o tempo tornam arcaicas. Força semelhante à da natureza contra a qual ela luta para se libertar, mas não consegue alcançar o objetivo. A ação externa do homem corrompendo o interior da mulher. É dentro do lar que a personagem, desde a infância, é abandonada e incompreendida. No entanto, suas transgressões são como que refletidas pelas ruínas da casa onde procura desesperadamente ser feliz e respeitada. A diferença entre ambos os espaços, embora com um ponto de intersecção comum, a degradação, sugere os opostos vividos pela mulher no contexto histórico do século XX.

Os velhos muros úmidos em ruína, invadidos de heras e trepadeiras sensíveis ao vento. Parou e sem os seus passos ouvia o silêncio mover-se. Só seu corpo perturbava aquela serenidade. Imaginava-a sem sua presença e adivinhava a frescura que deveriam ter aquelas coisas mortas misturadas às outras, fragilmente vivas como no início da criação. As altas casas fechadas, recolhidas como torres. Chegava-se a um dos casarões por uma longa rua sombria e quieta, o fim do mundo. Apenas junto dele enxergava-se um declive, o nascimento de outra rua e compreendia-se que não era o fim. O casarão baixo e largo, os vidros quebrados, as venezianas cerradas, cobertas de poeira. Conhecia bem aquele jardim onde se misturavam fofos tufo de erva, rosas vermelhas, velhas latas enferrujadas. Sob os jasmineiros em flor encontraria os jornais desbotados, pedaços de madeira úmida de antigos enxertos. Entre as árvores pesadas e envelhecidas os pardais e os pombos beliscando desde sempre o chão²³⁸.

2.3 MEL NA BOCA, FEL NA ALMA

A fundação de Roma tem como figuras emblemáticas um duplo, Rômulo e Remo. Conforme a mitologia, os gêmeos foram engendrados em *Reia*, deusa que simboliza a energia no seio da Terra, fonte de toda fecundidade, ou seja, significa a Grande Mãe. Embora fosse esposa de *Chronos*, deus do tempo, à época romana, foi o deus da guerra, Ares (grego), Marte (latim) o responsável pelo engendramento quando ela estava confinada à castidade para que seu pai, *Numitor*, não tivesse descendência. Na lenda, Rômulo, por ter sido preterido, mata Remo por ciúmes. Como estratégia narrativa de *As meninas*, Lygia promove um deslocamento num jogo semiótico sutil e desconstrutor. Na narrativa é Remo quem assassina

²³⁷ LISPECTOR, 1980, p. 101-104.

²³⁸ Idem, p. 169.

Rômulo por ciúmes de Lorena. LaGuardia e Copati expõem que os ambientes medievais propícios ao desenrolar de tramas que envolviam sexo, desonra, morte, incesto e profanação, entre outros, são convenções narrativas reapropriadas com o objetivo de trazer à tona os problemas enfrentados pela mulher contemporânea diante de suas ansiedades e terrores. “Sob o termo gótico feminino”, essas obras envolvem mistério, o sobrenatural, a violência e a morte²³⁹. A reapropriação por meio da tradição oferece um elo intertextual, como descreve Marques:

uma tradição literária comumente se alimenta e vive das imagens que abriga e põe em circulação imagens que são retomadas e relidas, desfeitas e refeitas pelo processo da recepção literária, estimulando-o em sua incessante apropriação dos textos [...]²⁴⁰.

Há, implicitamente, um amor incestuoso entre Rômulo e Lorena. “Duas abelhinhas louras, dessas que só fazem mel e amor”²⁴¹. As características de ambos convergem. Os irmãos são louros, claros e delicados, contrários a Remo, que possuía a maldade.

[...] A maiorzinha delas [...] esfregou uma das patas até a extremidade do abdômen [...] Masturbação? [...] A ânsia no peito, o sexo pisoteando a almofada com a mesma veemência das mãos martelando o teclado sem vacilação, sem erro²⁴².

Nas linhas, a masturbação; nas entrelinhas, o incesto. Os movimentos onanísticos e as linguagens metafórica, prosopopeica e metonímica indiciam a relação sexual, que deveria ser mantida em segredo.

Desci da banquetta como de um cavalo. Na hora do jantar, mãezinha me beijou toda comovida: “Ouvi seu piano enquanto mexia a goiabada, você tocou divinamente.” Então fiquei sorrindo para o prato: meu primeiro segredo. Rômulo atirou em mim uma bolota de miolo de pão e Remo enfiou um besouro no meu cabelo mas quando fomos para a varanda, me senti luminosa como uma estrela²⁴³.

Eliot argumenta que é necessário confrontar o mundo literário contemporâneo com o passado para se compreender seus diálogos e que a tradição só será acessada por aqueles que possuem um senso histórico. A tradição para um talento criativo é tão fundamental quanto o

²³⁹ LAGUARDIA; COPATI, 2012, p. 12.

²⁴⁰ MARQUES, 1993, p. 12.

²⁴¹ TELLES, 1985, p. 18.

²⁴² Idem, p. 17-18.

²⁴³ Idem, p. 18.

ar que ele respira²⁴⁴. É nesse rastro gótico que o incesto camuflado pela transferência do objeto de desejo, modalidade contemporânea, configura-se na trama de Telles. Naturalmente, a violência incestuosa proibida e praticada pela cultura ocidental patriarcal, como é percebida em *The monk*²⁴⁵, de Matthew Lewis, permanece na contemporaneidade. Frei Ambrósio, após um pacto demoníaco, possui violenta e incestuosamente Antonia, sua própria irmã, além de assassiná-la. Tal fato comprova a diferenciação entre a escrita masculina e feminina. Gilbert e Gubar acreditam que a caneta nas mãos do homem simboliza o poder do pênis²⁴⁶, ou seja, o texto do escritor tem a função da figura patriarcal, o pai, o progenitor, mas também o violador. Uma espécie de produção onanística na qual a caneta é o falo deflorando a virgindade do papel. Lewis ilustra bem essa situação. O estupro, o incesto e o assassinato de Antonia reafirmam a superioridade do homem e da Igreja. Nas mãos de Lygia, a caneta subverte, pois a ausência desse poder ganhará outros contornos dentro da ficção com o fito de arrancar as antigas raízes de que o homem domina a mulher. A autora denuncia o incesto por meio das lembranças e pune os culpados. Assassina o irmão e leva o pai à loucura e à morte. Se no passado a loucura era atribuída à mulher, sublimando a culpa do homem, na contemporaneidade a violência contra a mulher deve ser revelada e punida.

E se Rômulo não viesse me assustar com um lençol, poderia ter permanecido mais de dois minutos em levitação. A segunda vez também foi na fazenda, enquanto tomava banho. Ainda por acaso. Entrei na banheira vazia, deitei-me no fundo e abri a torneira. O jorro quente caiu no meu peito com tamanha violência que escorreguei e ofereci a barriga. Da barriga já pisoteada o jato passou para o ventre e quando abri as pernas e ele me acertou em cheio, senti num susto a antiga exaltação artística mais forte embora dessa vez não tivesse o piano²⁴⁷.

O incesto simbolizado por objetos e cenas supostamente “inocentes”, que apenas uma percepção crítica perspicaz poderia identificar, incorpora os textos com o propósito de imprimir nas entrelinhas elementos proibidos por leis morais e sociais. Escritores sagazes narram no dito o não dito com intuito de subjazer a contravenção e, simultaneamente, desmascarar as farsas sociais. Ao ler os monstros e o cenário em que eles se inserem, conseguimos extrair suas mensagens ocultas. Nessa tábua, escritores do passado e do presente, em especial aqueles que produziram em tempos de repressão extremada, como o

²⁴⁴ ELIOT, 1922.

²⁴⁵ LEWIS, 2003.

²⁴⁶ GILBERT; GUBAR, 1978.

²⁴⁷ TELLES, 1985, p. 18.

período vitoriano e a ditadura militar, delatariam, subliminarmente, as repressões da época. Thomas Moser, em análise a *Wuthering Heights*, relata uma multiplicidade de representações que se subordinam ao nível simbólico do amor, do erotismo, da sensualidade e do sexo, entre elas o incesto²⁴⁸. Assim como a habilidade de Emily Brontë e Oscar Wilde, as mãos hábeis de Lygia tecem por meio da memória as cenas incestuosas. É o gótico lido nas entrelinhas e abordado como um assunto que sempre assustou a mulher. Lorena Vaz Leme presencia o pai acariciando a vaca. Em suas reminiscências, num momento de sensualidade que denota a sexualidade reprimida, ela deseja ser o animal e receber o carinho paterno. A captação do conflito íntimo da personagem em torno do sexo é obtida por meio de digressões. Tem-se aqui o retorno ao passado que atormenta o presente, mote gótico clássico, mesclado à sexualidade aflorada, convenção contemporânea. Os fluidos e dejetos da vaca equivalem simbolicamente ao sêmen masculino e à secreção vaginal. Assim como Emily St. Aubert, em *The mysteries of Udolpho*, Lorena possui um relacionamento harmonioso com o pai, mas a satisfação do desejo edipiano é interrompida pela internação no sanatório e morte. Ambas tiveram uma infância feliz até a morte dos irmãos e a separação paterna. Entretanto, o pai malvado espelhado na figura de Montoni, visão de Moers²⁴⁹, opõe-se à de Lorena, que espelha o pai em Marcus Nemesius. MN, um ginecologista de meia idade, casado, com mãos fortes, mas tranquilas, encena o homem-sombra “gentil, mas passivo e bastante ineficaz”²⁵⁰. Embora não atenda aos desejos de Lorena, é sempre MN que intercala passado e presente, mediando a ânsia de se libertar da identificação com a mãe e a rejeição precoce do pai, no complexo de Electra. Sempre que a personagem pensa no pai e no irmão, amados e mortos, ela perde o desejo de brincar e anseia por uma declaração de amor de MN.

E acariciou os bicos recolhidos dos próprios seios quase inexistentes. Suspirou. Queria ser uma vaca. Uma vaca de focinho úmido e tetas rosadas, asseada como as vacas da fazenda. Vacona malhada. “Veja o escudo desta”, dizia o pai alisando com amor o traseiro da Branquinha com suas manchas cor de mel. “Escudo”, sussurrou Lorena apoiando se na pitangueira. Limpou a areia da sola dos pés. Tão mais nobre escudo do que bunda. “Esta já foi coberta?” perguntava ele e a vaca respondia com um mugido terno, ruminando verde, a baba verde, a bosta verde, verde que te quero verde! Mugiria tão musgosa quando M.N. encostasse a cara no seu focinho escorrendo verdor: “Minha amada.” Amor pastoral de vaca cercada de touros por todos os lados. E virgem, um guizo no pescoço em caso de perigo, blem, blem, blem! Novilha noviça. O primeiro homem de Ana Clara foi um

²⁴⁸ MOSER, T., 1962.

²⁴⁹ MOERS, 1985.

²⁵⁰ No original: “[...] gentle, but passive and fairly ineffectual male” (MODLESKI, 2008, p. 79).

alemão que bufou como um touro quando se atirou em cima dela, era ver um SS caindo sobre o inimigo num assalto a baioneta calada^{251 252}.

Além do incesto, as convenções linguísticas da passagem acima catapultam a modalidade gótica atual de delação social ao leitor. Podemos analisar o trecho acima conforme as reflexões de Terry Eagleton. “O romance cita, parodia e transforma outros gêneros, convertendo seus antepassados literários em meros componentes de si mesmos em uma espécie de vingança edipiana sobre eles”²⁵³. Os modelos góticos atuais exigem um novo olhar sobre a contemporaneidade e suas concepções filosóficas e psicológicas. Imagens eróticas e sexuais, o “escudo” e o “guizo” no pescoço seriam, respectivamente, críticas à imposição da virgindade à mulher e ao domínio e vigilância por parte do homem – rastros herdados do passado histórico, bem como da narrativa gótica. Lygia parodia ao assemelhar a personagem nobre de cor branca, como o europeu, bem como o nobre burguês, ao ruminante. O amor animalesco é também associado ao nazismo. Um dos propósitos da romancista é expor o horror que os “monstros” europeus que originaram a segunda Guerra Mundial proporcionaram ao povo brasileiro, considerando que Ana Clara reúne em sua personagem mazelas sociais da época, como a pobreza, o anonimato, o vício em drogas altamente poderosas e destruidoras. É a única que possui o nome característico do brasileiro, Ana Clara Conceição.

Ao mesmo tempo em que trabalha sutilmente o tema do incesto, Lygia expõe tais probabilidades na era contemporânea, visto que os ambientes domiciliares das narrativas góticas atuais propiciam esses eventos. Clarice também utiliza o animal, em *A hora da estrela*, para abordar o tema. “Ouvira também a informação de que o único animal que não

²⁵¹ TELLES, 1985, p. 155-156.

²⁵² Brandão (1986) nos dá ideia sobre a relação entre a amamentação e o sexo. “Deve existir uma ligação biológica e real entre alimentação e sexualidade. Logo de saída, o ser, durante os nove meses de gestação, vive no seio materno, alimentando-se de sua substância e, uma vez nascido, nutre-se do leite materno. A analogia da mama com o ato sexual parece clara: ‘Trata-se, em ambos os casos, de um fenômeno de tumescência’; e, como acentua Havelock Ellis: ‘A mama inchada corresponde ao pênis em ereção; a boca ávida e úmida da criança corresponde à vagina palpitante e úmida; o leite, vital e albuminoso, representa o sêmen, igualmente vital e albuminoso. A satisfação mútua, completa, física e psíquica da mãe e da criança, pela passagem de um para o outro de um líquido orgânico e precioso, é uma analogia fisiológica verdadeira com a relação entre um homem e uma mulher no ponto culminante do ato sexual’. ‘A semelhança de conformação entre as extremidades orais e vaginais, como observa Roger Caillois, numa parte do mundo animal, é um fato devidamente estudado’. Eis porque, muitas vezes, o desejo sexual é encarado como um aspecto da necessidade de alimentação. O próprio comportamento normal do ser humano atesta uma característica que representa o liame entre alimentação e sexualidade: ‘a dentada de amor’, por parte da mulher, no momento do coito. Refere-se o fato, ao que tudo indica, a um comportamento instintivo, sem nenhum caráter sádico. Tratar-se-ia, apenas, e inconscientemente, de um ato simbólico de devorar o macho” (p. 307-308). Freud esclarece que as partes envolvidas no beijo, boca e mucosas labiais possuem alto valor sexual, embora não pertençam ao aparelho sexual, mas sim ao digestivo (FREUD, 2006).

²⁵³ EAGLETON, 2005, p. 7.

cruza com filho era o cavalo. – Isso, moço, é indecência, disse ela para a rádio”²⁵⁴. Entretanto, a crítica de Macabéa é uma proposta à reflexão do leitor sobre os parâmetros morais e culturais ocidentais da dualidade decência/indecência difundidos, especialmente pela mídia, conforme comprova pelo seguinte excerto: “Nessa rádio eles dizem essa coisa de “cultura” e palavras difíceis, por exemplo: o que quer dizer “eletrônico?”²⁵⁵. Lei e desejo se contrapõem. O incesto, como interdito legal produzido pelos dispositivos de repressão, alcança a todos. A psicanálise, associada à estrutura de controle, incumbiu-se de extirpar no indivíduo esse hábito devasso e selvagem.

2.4 A COR ESCARLATE: PARAÍSO OU INFERNO?

No viés comparativista de Tânia Franco Carvalhal, em *Literatura comparada*, a compreensão de temas, imagens ou elementos linguísticos não deve prescindir “[d]a função que ele exerce em cada contexto”, pois “o elemento rastreado é o mesmo, sendo já outro por força da nova função que lhe é atribuída”²⁵⁶. Por esse prisma, as cores são traços mnemônicos que devem ser analisados. Imbuídas de simbologia, elas podem expressar poder de excitação sensorial, estado de espírito das personagens, bem como uma multiplicidade de significados. A cor vermelha é um mote gótico que possui o efeito de estimular o horror e o terror. Cor do sangue, o vermelho simboliza a vida, a sexualidade, a paixão, a morte e, em acréscimo, o medo. Como o espaço de circulação do sangue é o interior do corpo, o vermelho sinaliza os conflitos pessoais. No romance *Jane Eyre*, simboliza o medo. O quarto vermelho onde Jane ficava de castigo era o mesmo em que morreu o Sr. Reed, tio de Jane. Esse era o segredo da solidão do quarto. Ela sentia a presença do fantasma e ficava aterrorizada, chegando a adoecer. Em contraste com os objetos vermelhos, temos a poltrona branca “como um trono pálido”²⁵⁷. Em *Drácula*, o rubicundo trança imagens além do medo, como a força, o poder, a maldade, a sexualidade e a tênue divisória entre vida e morte. A cor branca também contrasta com o vermelho.

Eu estava consciente da presença do conde, e de seu ser como se fosse uma tempestade de fúria. Como meus olhos abriram involuntariamente, eu vi sua mão forte agarrar o delgado pescoço da justa mulher e, com um poder gigantesco atirá-la de volta. Os olhos azuis se transformaram em fúria, os

²⁵⁴ LISPECTOR, 1998, p. 37.

²⁵⁵ Idem, p. 50.

²⁵⁶ CARVALHAL, 2006, p. 48.

²⁵⁷ No original: “[...] like a pale throne” (BRONTË, 1999, p. 17).

dentos brancos mostravam violência e nas bochechas resplandeceram um vermelho ardente da paixão. Mas o conde! Eu nunca imaginei tal ira e fúria, nem nos demônios do inferno. Seus olhos brilhavam positivamente. A luz vermelha neles era tétrica, como se as chamas do fogo do inferno ardessem por trás deles²⁵⁸.

Aparentemente genérica e corriqueira na vida real e em textos ficcionais e não-ficcionais, essa cor pode evocar variadas sensações que se situam entre o riso, o desejo, o medo e o terror. Em termos bíblicos, a maçã, cujo matiz pode ser vermelho, é o elemento de discórdia entre Deus e o homem, atraindo o pecado original, em especial pelas mãos da mulher. Essa imagem é apropriada pelos irmãos Grimm, no famoso conto de fadas *A Branca de Neve e os sete anões*. O contraste entre o branco e o vermelho novamente se faz presente. Tanto Eva quanto Branca de Neve são representadas à imagem do branco europeu e o vermelho representa o crime, a transgressão. Os rastros das lições sobre o vermelho, bem como de outras cores ainda não mencionadas, foram bem assimilados por nossas romancistas. A visão da interpretação das cores ganha outros matizes góticos na linhagem moderna. Se Bram Stoker realça a força do vermelho para ressaltar o poder, o mal e, conforme Senf²⁵⁹, o amor homoafetivo, Clarice se apropria da estratégia linguística gótica também nesse sentido; entretanto, encena o estranhamento de Joana mediante as ansiedades paranoicas relativas ao casamento. Stoker relata a agressão do conde Drácula às vampiras para livrar Jonathan do ataque delas. Já a cena de *Perto do coração selvagem* acontece às vésperas do casamento de Joana com Otávio. A união matrimonial por conveniências nutre a ideologia ocidental, enquanto esse mesmo laço por amor é um paradigma moderno. A opção de Joana por se casar com Otávio se fundamenta nos padrões do passado. O casamento estabilizaria sua vida errante. Sua decisão desenvolve o sentimento paranoico da mulher casada, que passa a se sentir estranha, sob o ponto de vista de Modleski²⁶⁰. A felicidade conjugal de Joana é

²⁵⁸ No original: “I was conscious of the presence of the Count, and of his being as if lapped in a storm of fury. As my eyes opened involuntarily I saw his strong hand grasp the slender neck of the fair woman and with giant’s power draw it back, the blue eyes transformed with fury, the white teeth champing with rage, and the fair cheeks Dracula blazing red with passion. But the Count! Never did I imagine such wrath and fury, even to the demons of the pit. His eyes were positively blazing. The red light in them was lurid, as if the flames of hell fire blazed behind them” (STOKER, 2000, p. 71-72).

²⁵⁹ SENF, 1998.

²⁶⁰ Tania Modleski (2008), em teorização sobre o gótico feminino, analisa perfis de heroínas de romances de Harlequin e gótico. A teórica pondera que, enquanto os sentimentos das heroínas nos romances de Harlequin evoluem do medo para o amor, nos romances góticos a evolução é inversa, ou seja, o amor se transforma em medo. Entre os fatores que contribuem para esse reverso, Modleski cita a paranoia que algumas mulheres desenvolvem mediante a brusca mudança de vida ocasionada pelo casamento. Devido ao matrimônio, a mulher passa a viver num ambiente estranho, escolhido e dominado pelo cônjuge. O isolamento social e a desorientação frente a essas mudanças desencadeiam as tendências paranoicas. O que antes era belo, familiar e confortável se torna ameaçador, estranho e perigoso.

ameaçada pelo domínio do outro, o marido supostamente superior. A paródia, paradoxalmente, apropria e subverte num diálogo intertextual, isto é, retoma fórmulas que, ao mesmo tempo, reforçam e criticam as tradições, utilizando modelos que, aparentemente, não parecem se harmonizar²⁶¹. Essa linha perpassa o texto clariceano. A ferocidade e o mal metaforizados pela cor vermelha relativa ao diabo e ao fogo “adocicado”, em contraste com a palidez, geram o monstro moderno que encontrará na ambiguidade da abjeção e da sublimação seu refúgio.

As pernas sob a mesa marcavam compasso a uma música inaudível, a música do diabo, de pura e incontida violência. A ferocidade, a riqueza de sua cor... Avermelhada nos lábios e na base do nariz, pálida e azulada sob os olhos miúdos. Joana estremeceu arrepiada diante de seu pobre café. Mas não saberia depois se fora por repugnância ou por fascínio e voluptuosidade. Por ambos certamente. Sabia que o homem era uma força. [...] Roubar torna tudo mais valioso. O gosto do mal – mastigar vermelho, engolir fogo adocicado²⁶².

A autora critica implicitamente a degradação de se submeter aos preceitos de que a mulher está destinada ao casamento e deve conter sua sexualidade. A cena pode ser destacada como uma reflexão de Joana: o reconhecimento de que o casamento não aplacaria sua sexualidade aflorada nem colocaria fim à sua errância. Ela intui que “o fogo adocicado”, ou seja, o prazer sexual estaria comprometido pela instituição do casamento, que exige muitos deveres por parte da mulher e lhe nega os direitos. A ideia se confirma ao longo da narrativa. Joana, infeliz junto de Otávio, vaga à procura da felicidade nas mãos de amantes: o professor e o homem anônimo. “Nunca terei pois uma diretriz, pensava meses depois de casada. Resvalo de uma verdade a outra, sempre esquecida da primeira, sempre insatisfeita”²⁶³. De acordo com Monteiro, os fragmentos de que se compõe a obra relatam as resistências secretas das mulheres às normas de uma cultura masculina, e a maioria deles versa sobre ambições frustradas ou colapsos emocionais²⁶⁴. A primeira parte da narrativa termina com as reflexões de Joana sobre os erros que tanto cometia. Cometeria mais um erro ao se casar, pois a segunda parte tem início com o casamento. O vermelho exprime, então, o presente como força propulsora para esquecer o passado e enfrentar os mistérios do porvir. “Momentos tão

²⁶¹ ALLEN, 2000.

²⁶² LISPECTOR, 1980, p. 18-19.

²⁶³ Idem, p. 107.

²⁶⁴ MONTEIRO, 2005.

intensos, vermelhos, condensados neles mesmos que não precisavam de passado nem de futuro para existir²⁶⁵. A união da fruta e da cor simbolizam o pecado e o mal:

Fechou os olhos um instante, sentiu novamente o cheiro que vinha dos corredores sombrios daquela casa inexplorada, com apenas um aposento revelado, onde conhecera de novo o amor. Cheiro de maçãs velhas, doces e velhas, que vinha das paredes, de suas profundezas²⁶⁶.

O adjetivo “velha” denuncia o estado de decomposição em consonância com a precariedade da casa do amante, assim como o “doce” revela o prazer que a personagem sente na traição ao marido.

A hora da estrela apresenta um vermelho berrante tal qual a aberração dos poderes dominantes. O vermelho do esmalte é a força que Macabéa encontra para se inserir na cultura e na sociedade. Tinha que ser berrante a ferocidade para encobrir suas mazelas e ansiedades. A sujeira, um dos elementos que caracterizam a abjeção, em contraste com o hábito cultural e as unhas pintadas, traz para a narrativa o luxo e o poder, fazendo vergar a massa supostamente inculta, sofrida como as unhas roídas e desgastada sob a obscuridade da violência sexual, ética, étnica, cultural e social. “E tinha um luxo, além de uma vez por mês ir ao cinema: pintava de vermelho grosseiramente escarlate as unhas das mãos. Mas como as roia quase até o sabugo, o vermelho berrante era logo desgastado e via-se o sujo preto por baixo”²⁶⁷.

Enquanto Clarice se apropria do rastro Stokerniano, Lygia opta pelo molde Brontêniano. O vermelho imprime os rastros nos objetos. *As meninas*, assim como *Jane Eyre*, está eivado de motivos vermelhos. Em vez de contrastarem somente com o branco, contrastam com outras cores. Na cena descrita abaixo, a fruta, comumente imaginada na cor vermelha, suscita a acidez do mal e da morte. A fúria da colheita é a mesma ao assassinar o irmão Rômulo. A mulher mais uma vez é a causa da discórdia. O formato fálico da espingarda delata o mal acarretado pela fúria do homem. Como afirma Blanchot, trata-se da “morte como o extremo do poder”²⁶⁸.

Mordeu uma maçã. A espuma morna do leite no estábulo. Cheiro morno de bosta e feno. As maçãzinhas da horta eram ácidas mas tinham tanto sumo. Remo subiu no galho mais alto e rasgou o jeans no joelho, se sujava e se rasgava com a mesma fúria com que colhia os frutos. Ou brincava de xerife e bandido, era sempre o bandido carregando a espingarda grande demais.²⁶⁹

²⁶⁵ LISPECTOR, 1980, p. 108.

²⁶⁶ Idem, p. 200.

²⁶⁷ LISPECTOR, 1998, p. 36.

²⁶⁸ BLANCHOT, 2011, p. 169.

²⁶⁹ TELLES, 1985, p. 49.

O vermelho do cachecol de Lorena usado para ir com Lia à reunião contra a ditadura expressa a mesma força burguesa presente nos filmes que exploram os horrores da guerra do Vietnã, assistidos pelos intelectuais, bem como o sangue dos inocentes derramado. O gótico que se opunha às barbáries do passado agora se opõe às atrocidades das guerras e da ditadura militar no Brasil. “Há tanta fome e tanto sangue na tela de lençol. Tão terrível ver tanta morte, putz. Como pode, meu Deus, como pode? Revolta e náusea”²⁷⁰. É o gótico cumprindo fielmente sua função precípua, qual seja, fornecer o terror para que, sublimados, os receptores se aliviem por se sentirem afastados do perigo.

Silêncio novamente, só o zunido exasperante do projetor, a cortiçã é longa, tem filme à beça esperando nas latinhas. As luzes se ascendem mas as caras demoram pra acender, que horror. Uísque e patê pra aliviar o ambiente. Considerações sobre prováveis nomes nas próximas listas. Voltam os filminhos de respectivas latas enquanto aos poucos voltam todos às respectivas casas. Os que não têm carro pedem carona nos carros disponíveis, que vão pro mesmo lado. São bem humorados os intelectuais. Até piadas.²⁷¹

Aliviado o ambiente de terror por meio do sublime, “a cortiçã”, a ironia e o bom humor atestam que a morte, foco do romance gótico, articula o fantasma impresso na memória coletiva que se impregna na cultura de pânico atual. Nas palavras de Baudrillard, vivemos dentro de um cemitério²⁷². A morte na cultura atual valida as instituições de poder. Em consequência disso, o gótico é um “esforço literário contemporâneo pioneiro, um gênero autoconsciente que opera tanto para abordar nosso desejo por terror quanto para expurgar os medos de nossa ‘cultura de morte’ pós-moderna”²⁷³. O vermelho opera o poder e fornece o terror.

A neve branca cai sobre a “menininha de capuz vermelho”²⁷⁴. A imagem da neve branca é outro produto do Ocidente que disseminou as ideologias escravizantes. O vermelho é a força da mulher oprimida que luta com os lobos-maus da sociedade. Uma espécie de Chapeuzinho Vermelho revisitada, que se desvia do caminho e vai ao encontro do perigo. Cabe aqui um parêntese. Embora os contos de fada não sejam textos góticos, as imagens de

²⁷⁰ Idem, p. 25.

²⁷¹ Ibidem.

²⁷² BAUDRILLARD, 1993.

²⁷³ No original: “[...] a pioneering contemporary literary effort, a self conscious genre that operates both to broach our desires for terror and to expunge the fears of our postmodern ‘culture of death’” (BEVILLE, 2009, p. 09-10).

²⁷⁴ TELLES, 1985, p. 31.

terror que subjazem a eles vêm sendo estudadas pelos teóricos do gótico. Marina Warner argumenta que contos de fada como *Cinderela* e *Branca de Neve e os sete anões* são povoados de figuras góticas e monstruosidades femininas e que as heroínas são órfãs, similarmente às heroínas góticas²⁷⁵. Ana Clara protagoniza a cena, pois é a personagem que também se desvia e vai ao encontro dos perigos e da morte. Outra cena relevante em torno da simbologia da cor é experienciada por Lorena: “[...] o encardidume das paredes do quarto com a obscenidade escrita a lápis vermelho ficou para sempre debaixo do papel amarelo-dourado – virou concha. Lá fora as coisas podem estar pretas mas aqui tudo é rosa e ouro”²⁷⁶. A escrita obscena em vermelho, particularmente ôntica, é o rastro da sexualidade reprimida. Como no bloco mágico, esse traço mnemônico do gótico vitoriano retorna, porém inverte a realidade. Ao contrário de Macabéa, em *A hora da estrela*, que retira a força do vermelho e deixa transparecer suas mazelas e se dominar por elas, ou seja, se aniquila, a menina Lorena faz o caminho reverso. Luta para apagar as marcas da opressão sexual e das patologias sociais encardidas, para que a mulher se liberte e faça suas próprias escolhas. Ainda em relação à escrita, outra passagem merece destaque:

Examinou meio distraidamente o livro que Lia devolvera com várias páginas marcadas de vermelho, tinha o hábito (péssimo) de assinalar o que a interessava não só nos próprios livros mas também nos alheios. Deteve-se no trecho indicado por uma cruz mais veemente: *A Pátria prende o homem com um vínculo sagrado. É preciso amá-la como se ama a religião, obedecer-lhe como se obedece a Deus. É preciso dar-mo-nos inteiramente a ela, tudo lhe entregar, votar-lhe tudo. É preciso amá-la gloriosa ou obscura, próspera ou desgraçada.*

Obedecer a Pátria como se obedece a Deus? estranhou Lorena. Por que Lia grifara isso? Não acreditava em Deus, acreditava? E a Pátria para ela não era o povo?²⁷⁷

As mudanças epistêmicas e acadêmicas ocorridas no século XX, quando da implantação de universidades no Brasil, geraram um discurso bélico entre os críticos da imprensa e da academia, o qual João César de Castro Rocha descreve como *A cátedra e o rodapé: um debate nacional*²⁷⁸. De um lado, as opiniões de que nossa literatura dependia de fórmulas literárias estrangeiras; de outro, nomes que proporcionaram a produção da escrita macabra em terras brasileiras, como João do Rio e Coelho Neto, atestando a tradição vista por Borges, ou seja, os rastros originais apropriados, concebendo um novo modelo de escrita. De

²⁷⁵ WARNER, 1995.

²⁷⁶ LISPECTOR, 1998, p. 51.

²⁷⁷ Idem, p. 53.

²⁷⁸ ROCHA, 2011.

acordo com o estudioso, as discussões críticas sobre a *weltliteratur* marcariam um período de transição no modo de se compreender a literatura do antes e do pós-guerra. Nas universidades, ao estudo do grego e do latim deveriam ser acrescentadas no mínimo mais duas línguas modernas. A intimidade com as narrativas literárias clássicas e bíblicas se intensificou. Nesse sentido, podemos afirmar que as narrativas produzidas num clima de medo e morte se concentrariam em imagens reveladoras do espírito flagelado das pessoas à época. As páginas marcadas de vermelho encenariam, então, a força do sangue derramado, pois Lia se opõe à ditadura militar. É uma passagem significativa pelo teor inquisitivo quanto à hegemonia religiosa e política no contexto catastrófico dos horrores da guerra e da ditadura. O narrador ficcional se mescla ao autor e fornece um panorama do gótico moderno que Punter nomeia “narrativa da paranoia”²⁷⁹. Percebe-se que há o trânsito entre as instâncias de enunciação do discurso representativo da voz narrativa. O narrador homodiegético se mostra no momento em que conhece informações que lhe permitem narrar. Lorena sabe que Lia não acredita em Deus nem na Pátria. No entanto, ao inserir a primeira pessoa “darmo-nos”, divulga o narrador autodiegético²⁸⁰ que vive em uma Pátria obscura e desgraçada. Nessa esteira, encontramos, sob o influxo da tradição gótica, além dos rastros temáticos e linguísticos, o estilo de narrar. Lygia intercala os níveis narrativos das meninas de tal forma que o narrador autodiegético se transforma em homodiegético e vice-versa. O leitor fica ciente das histórias presentes vividas pelas três protagonistas e, simultaneamente, inteira-se da história individual de cada uma. Shelley cria a história de Frankenstein apresentando ângulos diversos. Robert Walton narra, por meio de epístolas, à irmã Margaret, parte da história e ouve a fabulação de Victor Frankenstein. Stoker emprega o gênero textual diário para a consecução desse mesmo efeito. O leitor se inteira da narrativa na intercalação dos diários de Jonathan Harker, Mina Murray/Harker e Dr. Seward. Vale esclarecer que não é o estilo narrativo que define o gótico. A breve abordagem sobre o assunto foi devido à semelhança encontrada, tendo em vista que o foco desta pesquisa consiste em analisar o diálogo crítico entre as autoras em questão e o

²⁷⁹ PUNTER, 1996.

²⁸⁰ Gérard Genette (1972), em *Figures III*, distingue três tipos de narradores. O narrador autodiegético, o qual encontramos em textos de Jorge Luis Borges, Albert Camus, Virginia Woolf, James Joyce e Gabriel Garcia Márquez, relata suas experiências como protagonista principal. Geralmente, é narrado na primeira pessoa; no entanto, a pessoa gramatical não é elemento que nos faça afirmar com certeza a condição do narrador. Em *A peste*, Camus narra em terceira pessoa, mas no desfecho da narrativa se revela autodiegético. O narrador heterodiegético, a exemplo de William Faulkner, em *O som e a fúria*, permanece no anonimato. Não participa dos fatos que narra nem faz parte da história. Já, o narrador homodiegético, tal qual em *Bienvenido Bob*, de Juan Carlos Onetti, faz com as histórias confluem. Ele é personagem, mas não protagonista central. Um fato de destaque desse narrador é o poder de utilizar as informações de sua experiência como personagem para narrar a história.

gótico, investigando as formas de apropriação, pois T.S. Eliot, ao afirmar que a tradição literária possui um significado abrangente e implica na percepção da presença do passado histórico²⁸¹, faz-nos trilhar os rastros das reflexões sobre o passado gótico e suas inserções em obras da literatura brasileira de escrita feminina, que podem se apresentar de formas diversas. Denota-se, então, que os narradores confirmam a incidência da cor vermelha sobre a escrita das mulheres como forma de imbricar o vampirismo contemporâneo ao universo “sanguinolento”²⁸² da mulher. O trecho abaixo comprova a subversão por meio do gótico. O f de Fátima, nome feminino e também do pensionato, espaço narrativo privilegiado, encontra-se desbotado e “ilhado” no bordado do guardanapo. A segregação, o apagamento e a destruição do ventre representados pela letra f evidenciam o caráter estereotipado e oprimido das mulheres. A obscuridade e atrocidades destinadas às letras denunciam a violência contra as mulheres.

[...] abandonara o *f*ilhado na auréola **avermelhada** da linha [...] e de repente elas foram se compondo, tão perigosas quando se juntam. [...] Em declínio, o Z, rei desmemoriado, o irmão gêmeo S com a astúcia de um usurpador. Ponho o dedo em cima do F desventrado que Irmã Bula bordou, as letras, **como a figura feminina**, também levam facadas no ventre, tiros no peito, socos, agulhadas, coices – também as letras são atiradas ao mar, aos abismos, às latas de lixo, aos esgotos, falsificadas e decompostas, torturadas e encarceradas. Algumas morrem mas não importa, voltam sob nova forma, como os mortos²⁸³.

2.5 WANDERING GIRLS

Um rastro notável do gótico feminino nas obras analisadas é o tema da orfandade. Seguindo o exemplo das personagens de Brontë, de Shelley e de Ann Radcliffe, com exceção de Lia e Lorena, todas as outras quatro protagonistas dos romances *Perto do coração selvagem*, *A hora da estrela* e *As meninas* são órfãs. Linda Dryden comenta o gótico urbano, estilo de Wilde e Stevenson, sobrevivente na arte contemporânea, pois oferece um panorama sublime do horror urbano e da ruína metropolitana. Essas narrativas se centram na denúncia da podridão social espalhada pelas cidades: “Usando o motivo do ‘outro’, tais narrativas

²⁸¹ ELIOT, 1926.

²⁸² TELLES, 1985, p. 61.

²⁸³ Idem, p. 61-62. Grifo meu.

exploraram e exploram a percepção de que a humanidade, e particularmente os pobres urbanos, regridem para um tipo primitivo anterior”²⁸⁴.

O ambiente doméstico, considerado relevante para a construção do sentido dos textos góticos atuais, entre eles os góticos feminino e urbano, é o eixo narrativo que, no decorrer das tramas, contribuirá para as transgressões, abjeção e estranhamento das personagens. Um dos primeiros pontos a se observar é que, embora nos textos do século XIX a preleção científica sobressaísse, o gótico vitoriano foi chave-mestra para abordar os assuntos referentes à homossexualidade, à caridade e à expiação de pecados, à sexualidade feminina e à liberdade de expressão da mulher, principalmente a expressão intelectual. Mello, estudiosa do tema, afirma que o modelo familiar vitoriano era centrado no marido, nos filhos, na fé religiosa e na abstinência de prazeres sexuais femininos. Embora o ofício de escritora possuísse *status*, havia raridade de universitárias. A teórica afirma ainda que, “sendo a família o habitante natural de qualquer lar, ela passa a ser a grande expectadora de ações transgressoras, passionais e, muitas vezes, cruéis”²⁸⁵. Toda essa complexidade emocional e doméstica, cerne das narrativas em análise, foi sabiamente explorada pelas autoras como arma de emancipação desse protótipo de mulher e de projeção declarada contra a misoginia, às portas do século XXI, ainda não obliterada. A ideologia desse período permanece arraigada no imaginário feminino.

Clarice e Lygia discorrem exatamente a partir do ponto de intersecção entre a agência almejada e a passividade herdada. Ora agenciam as personagens, ora revelam nelas desejos de conformismo; no entanto, mesmo aí subjaz a crítica. Tal conflito aflige as protagonistas dos três romances em questão. Sobremaneira, o *locus horrendus*, no interior das personagens, é desencadeado pelo ambiente familiar desestruturado. As personagens, órfãs desde a tenra infância, submetem-se aos cuidados das tias que se encarregam da formação educacional primária nos moldes tradicionais. É nesse espírito contraditório que os traços góticos se constroem. Em *Perto do coração selvagem*, as impossibilidades pensadas por Joana, na infância, atestam a visão de Mello²⁸⁶. “Vai para a mesinha dos livros, brinca com eles olhando-os a distância. Dona de casa marido filhos, verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha. ‘Nunca’ é homem ou mulher? Por que ‘nunca’ não é filho

²⁸⁴ No original: “Using the motif of the ‘other’, such narratives explored and exploited the perception that humanity, and particularly the urban poor, was reverting to an earlier, primitive type” (DRYDEN, 2003, p. 9).

²⁸⁵ MELLO, 2010, p. 84.

²⁸⁶ Idem.

nem filha? E ‘sim?’²⁸⁷. O fragmento demonstra que o contexto doméstico, propício à paranoia e ao definhamento físico e mental, ajuda a desintegrar o núcleo familiar e promover a violência contra a criança. Ao mesmo tempo em que contesta as frustrações referentes à autoria, contesta a falta de referência dos filhos órfãos. A mulher é como uma *tabula rasa*, capaz de produzir bons frutos. Entretanto, esses frutos, muitas vezes, precisam ser abortados, abandonados, devido às condições sociais, emocionais, psicológicas, econômicas, entre outras, que enfraquecem a agência da mulher no mundo machista.

Conquanto a figura da órfã não seja privilégio da escrita gótica, percebe-se que é utilizado como forma de combater os abusos sexuais, masculinos e religiosos. Em relação à maternidade, cabe à mulher boa parte da responsabilidade de cuidar dos filhos, a começar pela gestação. Independentemente da maneira como a criança foi gerada, os princípios religiosos negam o aborto. A sociedade falocêntrica produz angústias que exauram a mulher, podendo resultar na morte. Na falta da mãe, geralmente, o pai não se incumbem de zelar pelos filhos, deixando a tarefa a cargo de madrastas, tias, pais adotivos ou terceiros institucionalizados. Como a mãe é o abrigo mais seguro da criança, sua ausência, real ou simbólica, incitará o repúdio ao pai, que repercutirá na hostilização deste, por ser “perverso”, e à mãe por ter sucumbido ao domínio masculino. “Hoje então que ela estava com medo de Elza. Mas não se pode ter medo da mãe. A mãe era como um pai”²⁸⁸. A cena de Joana ilustra o medo. Órfã da mãe, tem seus cuidados assumidos pelo pai, até que este a entrega às mãos da tia. A vingança edípica proposta por Eagleton²⁸⁹ é exercida por Clarice e Lygia com habilidade. Elas dialogam com as obras do passado, parodiam seus traços e os acomodam aos horrores do presente.

Mas uma coisa descobriu inquieta: já não sabia mais ter tido pai e mãe, tinha esquecido o sabor. E, se pensava melhor, dir-se-ia que havia brotado da terra do sertão em cogumelo logo mofado. Ela falava, sim, mas era extremamente muda.²⁹⁰

Nem pai nem mãe. Nem ao menos um primo. Não tem ninguém.²⁹¹

Não obstante as heroínas de Radcliffe, Austen e Emily e Charlotte Brontë fossem órfãs e sofressem maus tratos, eram abrigadas em ambientes melhor estruturados. A mudança de perspectiva no discurso das escritoras brasileiras tem base no eco social do século XX. Ana

²⁸⁷ LISPECTOR, 1980, p. 15.

²⁸⁸ Idem, p. 29.

²⁸⁹ EAGLETON, 2005.

²⁹⁰ LISPECTOR, 1998, p. 29.

²⁹¹ TELLES, 1985, p. 17.

Clara e Macabéa, sozinhas no mundo, sem um parente sequer, são acolhidas por uma sociedade injusta que dá continuidade ao sofrimento, intensificando-o até a morte. Apesar dessas diferenças, percebe-se a intertextualidade com o gótico feminino das autoras supracitadas. Ana Clara, tal como Catherine Morland, no romance *Northanger Abbey*, usufrui da presença da mãe durante a infância. O contraponto entre ambas reside no alicerce familiar. Catherine é cercada de amor e cuidado. Já Ana Clara sofre nas mãos da mãe. Prostituída, a progenitora leva os amantes para o lar, transformando-o no caos de brigas e desentendimentos. A protagonista é estuprada, violentada física e psicologicamente. Em *A hora da estrela* e *Perto do coração selvagem*, percebemos que Macabéa e Joana guardam traços de semelhança com Emily St. Aubert, de *The mysteries of Udolpho*, e Jane Eyre, do romance homônimo. A orfandade precoce marca-lhes a vida. A febre consome a mãe de Macabéa, assim como aconteceu com madame Sain-Aubert, mãe de Emily. Todas elas sofreram os infortúnios da orfandade. Tal qual Jane Eyre, Joana e Macabéa passam pelas mãos das tias que as castigam impiedosamente.²⁹² A denúncia social e a opressão sofrida por parte da mulher possuem caráter de augúrios de morte. É nessa perspectiva que o desfecho das narrativas apresenta a subversão de nossas escritoras. As órfãs Joana e Macabéa morrem vitimadas pela sociedade cruel, que se apresenta como doença incurável, e não plantam suas sementes humanas para sofrerem na posteridade. Infere-se daí um ato de rebeldia e um “basta” à violência contra a mulher. Nossas escritoras textualizam a realidade amarga que assombra o gênero feminino. Pode-se, assim, afirmar que o fantasma da orfandade continua aterrorizando e confirma a marginalização da mulher. Entretanto, o contexto contemporâneo, por um lado, oferece outras opções de se evitar o problema do abandono, mas, por outro, é composto de armadilhas traiçoeiras que direcionam a um final trágico. Elas funcionam apenas como paliativo para as ansiedades. Assim, nossas autoras seguem os rastros dessa tradição no sentido de que não estavam ilhadas no tempo. Intelectuais engajadas, conscientes da condição da mulher perante a sociedade e conhecedoras dos fatores intrínsecos e extrínsecos que afligem a mulher, Clarice e Lygia souberam aprovar desse rastro gótico disseminado pelas suas antecessoras e impressos na memória literária mundial. As analogias, conscientes ou inconscientes, foram bem adaptadas ao *modus vivendi* da sociedade brasileira do período da produção das obras, contiguamente à exposição de Hutcheson Macaulay Posnett, que percebe

²⁹² Interessa pontuar que, por meio das leituras biográficas de Clarice Lispector e Charlotte Brontë, percebe-se também alguns traços similares. Ambas ficaram órfãs maternas, devido a doenças sexualmente transmissíveis. Maria Branwell faleceu vítima de cancro e Mania (Krimgold) Lispector sucumbiu à sífilis. Pode-se, assim, afirmar que *Jane Eyre*, *Perto do coração selvagem* e *A hora da estrela* são ficções cujo senso de realidade transborda nas experiências vividas pelas autoras.

nos indivíduos e nos grupos sociais a necessidade de ampliarem sua visão e ir além de sua cultura e ambiente a fim de compreender a si e aos outros. Devem, portanto, extrapolar seus círculos relacionais, buscando compreender semelhanças e contrastes, pois toda razão e imaginação subjetiva formam uma cadeia de transferência objetiva entre os indivíduos, propiciando a aquisição e comunicação de conhecimentos.²⁹³ Desta forma, as escritoras procuram externar por meio de suas personagens os medos e anseios alojados no subconsciente, aliando o gótico às narrativas. Tal fato evidencia a discussão dos paradigmas androcêntricos. As problemáticas social, cultural, psíquica, sexual e física que circundaram a mulher no passado permanecem e contribuem para o surgimento de novas ramificações góticas modernas e pós-modernas, sobretudo para confirmar a escrita do gótico feminino. Uma forma de objeção a esses paradigmas pode ser lida na infecundidade das personagens e idílio matrimonial, possivelmente pelo trauma do desamparo e do sofrimento materno. Sob esse aspecto, nenhuma das protagonistas se torna mãe. Sendo a virtude padrão do binarismo eurocêntrico bem/mal, Joana, a única que se casa, protagoniza a desonra, desconstruindo o papel virtuoso e passivo esperado da mulher.

2.6 CORAÇÕES SELVAGENS, MENTES CAVILOSAS

Devido à heterogeneidade de traços góticos essenciais imbricados nos fragmentos das narrativas, a exemplo da transmutação dos antigos oráculos e profecias, a sexualidade aflorada, a homossexualidade, o insólito, o vampiro, o monstro, o duplo, o estranho e o abjeto, esta seção será também entrelaçada e imbricada. A percepção de recorrência dessas convenções góticas nos três romances me leva a cogitar que o gótico se aclimatou bem no Brasil como rastro capaz de promover a textualização das ansiedades culturais do século XX, essencialmente as experienciadas pelas mulheres. De fato, Lygia, de modo similar a Clarice, traz esses rastros para a literatura brasileira e abarca o diálogo crítico nas obras em análise. Faz de suas personagens porta-vozes dos excluídos.

Estudiosos do rastro de Walter Benjamin, como Jeanne Marie Gagnebin, Jaime Ginsburg, Georg Otte e Sabrina Sadlmayer interpretam o conceito. Segundo os autores, a escrita é uma forma de rastro que pode ser apagada após o uso, mas deixa suas marcas para serem esquecidas e lembradas na posteridade. Oralidade e escrita se relacionam

²⁹³ POSNETT, 1886.

intimamente com o contínuo narrativo constituinte das histórias, memórias, tradição e identidade.

Lygia traz para o romance *As meninas* um rastro gótico cuja maior simbologia é o vampiro. Lia é lésbica. Entretanto, a necessidade de reprimir seus desejos a torna bissexual. A homoafetividade é demonstrada ao leitor nas primeiras linhas do romance. O efeito é produzido pela alcunha derivada por meio do grau aumentativo do nome, Lião, que parece exalar a força dita masculina. Lygia põe logo em evidência o diálogo crítico entre o centro e a margem na ênfase do primeiro discurso direto. Lorena pronuncia o nome completo de Lia quando esta solicita sua atenção. Os trajés da personagem, bem como o aumentativo do substantivo sapato, complementam o efeito desejado, a masculinidade e sua brutalidade. “Com um movimento brusco, Lia puxou as grossas meias brancas até os joelhos. A sacola de couro resvalou para o chão mas ela se concentrava nas meias, [...] – Mas que idéia, querida, usar meia com este calor. E sapatões de alpinista, por que não calçou a sandália?”²⁹⁴ O decorrer da narrativa consolida a pista fornecida.

– Você já teve experiência com mulher?

– Já.

[...]

Foi na minha cidade, eu ainda estava no ginásio. A gente estudava junto e como nos achávamos feias, inventamos namorados. Quando lembro! [...] Trocávamos bilhetes de amor, ela ficou sendo Ofélia e eu era Richard de olhos verdes e um certo escárnio no olhar, ô! como ela sofria com esse escárnio. Mas era preciso um pouco de sofrimento. Não sei bem quando o nome de Richard foi desaparecendo e ficou o meu. Acho que foi numa noite, botei um disco sentimental e tirei-a pra dançar, me dá o prazer? Saímos rindo e enquanto a gente rodopiava qualquer coisa foi mudando, ficamos sérias, tão sérias. Éramos demais envergonhadas, entende. Nos abraçávamos e nos beijávamos com tanto medo. Chorávamos de medo.

[...]

– Foi um amor profundo e triste, a gente sabia que se desconfiassem íamos sofrer mais. Então era preciso esconder nosso segredo como um roubo, um crime. Tanto susto. Começamos a falar igual. Rir igual. Tão íntimas como se tivesse me apaixonado por mim mesma. Não sei explicar, mas a primeira vez que me deitei com um homem tive então a sensação do amor do *estranho*. Do outro. Aquela boca, aquele corpo, não, eu já não era uma só, éramos dois: um homem e eu.

– Você achou isso bom?

– Se a gente tem vontade, tudo é bom. E eu tinha vontade de saber como era pra poder escolher. Escolhi. Mas quando lembro, ô, por que as pessoas interferem tanto? Ninguém sabe de nada e fica falando. Fazendo julgamento, tem juiz demais. Uma noite ela me telefonou em prantos, a família estava a fim de fazer um escândalo, eu tinha que sumir, quer dizer, aparecer na pele de um namorado. Reinventar urgente um namorado, o namorado do início

²⁹⁴ TELLES, 1985, p. 11.

daquele nosso jogo. Teria que lhe mandar cartas, presentinhos assinados por um homem que não seria mais Richard, que nome então? Até o moço da padaria eu usei no telefone, precisava da voz do Ricardo, ficou sendo Ricardo. Mentimos tanto em função dos outros que nos contaminamos com as mentiras. Não éramos amantes mas cúmplices. Ficamos cerimoniaosas. Desconfiadas. O jogo perdeu a graça, ficou amargo. Do namorado de mentira ela passou pra um de verdade. Do meu lado, deixei-me cortejar por um primo, falou-se em noivado.

– E sua família, Rosa?

– Meu pai percebeu tudo e ficou calado. Minha mãe teve suas adivinhações e ficou em pânico, queria me casar urgente com o primo. O vizinho também servia, um viúvo que tocava violoncelo. Fez tudo pra me agarrar pelo pé mas catei meu necessaire e vim.²⁹⁵

A passagem acima exemplifica perfeitamente como a sociedade misógina age com aqueles que não correspondem aos seus padrões. O oprimido sofre e, para suportar a dor, cinde o seu *self*. Externamente há um “eu” civilizado que representa e “aceita” as leis; entretanto, internamente, há um “eu” que se regozija em contrariar as leis, em fugir das regras impostas.

O diálogo crítico ainda pode ser percebido na apropriação paródica do contexto religioso de *The Monk*²⁹⁶, em que Ambrósio é um monge que transgride as normas da Igreja e da sociedade. Estupra, satisfaz seus desejos sexuais e ainda se torna assassino. Embora não aconteça com as personagens, é um traço mnemônico que, no contexto de *As meninas*, descontrói a ideia de que o religioso possui total domínio sobre o sexo e a sexualidade, pois, se assim o fosse, não haveria denúncias sobre crimes sexuais em ordens religiosas. Em diálogo com a irmã Clotilde, Lorena conta o que ouviu:

– Já faz tempo. Ele assassinou no bosque a amante grávida, tirou o feto, batizou o feto tudo direitinho e depois enterrou mãe e filho debaixo de um carvalho e ainda fincou em cima uma cruzinha de graveto, já pensou? Só fico me perguntando que nome ele botou no filho – digo apanhando a laranja que rolou no chão, ela está arrumando as frutas na bandeja.

– Não foi um padre que cometeu o crime, foi um demônio. O demônio se apossou de sua alma.

– Mas não totalmente, Irmã. Ele batizou o feto e depois fez a cruz na sepultura. Acho que foi por causa de crimes assim que antigamente a igreja tolerava a pederastia- Se ele tivesse um amante – digo e já estou arrependida.²⁹⁷

A tradição literária gótica espelha a sociedade envolta em ideologias religiosas. As freiras do romance retratam o universo da mulher devota que opta pela castidade. A escolha é

²⁹⁵ Idem, p. 109-117.

²⁹⁶ LEWIS, 2003.

²⁹⁷ Idem, p. 138.

livre, mas agravará os conflitos, sobretudo os psicológicos. Como ser biológico, há a necessidade fisiológica do sexo. A privação da satisfação sexual, somada a outras proibições normativas do sistema centrado no patriarca, oportunizam a transgressão. Nesse contexto, o claustro nas instituições pertencentes à Igreja difere do isolamento devido ao matrimônio; contudo, as angústias relacionadas ao sexo e à maternidade que sombreiam o espírito feminino se assemelham. A denúncia contida no romance entre as irmãs Clotilde e Priscila, no fragmento abaixo, sela a crítica de que a mulher deve ter sua liberdade sexual, independentemente de sua vida social. A individualidade e todas as suas características naturais e fisiológicas devem ser respeitadas.

A corrida para o quarto de Irmã Priscila tem que ser descalça. Os cochichos. Os suspiros, freira deve suspirar dobrado no amor. Frases curtas. Respiração curta, no feitio dos livrinhos bandalhos do século dezoito onde uma abadessa de nome francês conta às noviças suas memórias secretíssimas. [...] O chato é que o pensamento delirante, tão lindamente desganhado acaba penteadíssimo. Triunfo das normas de conduta.²⁹⁸

Lygia e Clarice questionam esses padrões se apoderando do rastro do sobrenatural e das contravenções. Os trechos abaixo elucidam a ideia. As narrativas fragmentadas das autoras fazem emergir os dramas profundos da alma humana. As personagens carregam em si a carga de um passado de medo e mistério. A sexualidade e o casamento, que deveriam ser naturalmente exercidos por livre escolha, tornam-se assunto temeroso e pervertido. Novamente, a linguagem metonímica introduz o diálogo crítico subversivo. As unhas são parte do dedo, simbologia do falo. As normas opressoras devem ser eliminadas tal qual se aparam as unhas para que se dê visibilidade a todas as pessoas. Lygia deixa entrever a exclusão da maioria, na qual se encaixam as mulheres. São elas os monstros da sociedade. Caso o padre se case, é a mulher que assume a forma monstruosa e se torna indigna. Ele, homem, mantém-se ileso. O superlativo conota ironia na atribuição de extrema importância às mãos do homem:

[...] Está em meu redor há milhares de horas. E se estiver apaixonada por mim? Já pensou? Mulher de padre vira mula-sem-cabeça. E mulher de freira? As unhas cortadas rente. Conhece-te pelas unhas. Precisam apará-las com cuidado, instrumentos importantíssimos, ô vexame! Por que só coisas assim varam minha mente pervertida. Quem me vê tão suave. Uma criança. – Apenas um terço de nós é visível, a senhora sabia? O resto não se vê. O avesso.²⁹⁹

²⁹⁸ Idem, p. 143.

²⁹⁹ Idem, p. 142-143.

Tem então o nosso padre que também deve ser inexperiente mas com a vantagem da idade, você é edipiana. Um padre como você sonhou, maravilhoso. Louco pra casar. [...] Padre fazendo amor? Câmara de gás nele. Como se estivéssemos na aurora dos tempos, quando Jeová separou as águas das terras, as trevas da luz, o Bem de um lado e o Mal do outro. E os crepúsculos?³⁰⁰

Lygia desenvolve a ideia de que se as transgressões são atos passíveis de qualquer ser humano, não apenas a parcela “invisível” da sociedade dever ser alijada e punida. É necessário desconstruir os binarismos hegemônicos do passado para que se dê visibilidade às diferenças, aos que habitam os entrelugares³⁰¹ da cultura. As transgressões narradas nos textos góticos auxiliam nessa desconstrução.

No cenário gótico contemporâneo o destino é vaticinado por forças ocultas na pele de cartomantes, quiromantes, leitores de búzios, tarô e adivinhas. Diante das ansiedades, do medo da morte e das incertezas e perigos relativos à vida mundana moderna, a procura atávica de alento na visão do futuro ganha novos relevos. A superstição versa num mundo que, apesar de evoluído, está povoado pelas forças do mal.

Em *A hora da estrela*, os rastros da sexualidade desviante e afluída, a violência e a profecia são rastros góticos apropriados por Clarice para subverter e imprimir um tom paródico à narrativa. Glória aconselha Macabéa a procurar a cartomante com finalidades amorosas. “Eu digo que ele é meu porque foi o que a minha cartomante me disse e eu não quero desobedecer porque ela é médium e nunca erra. Por que você não paga uma consulta e pede pra ela te pôr as cartas?”³⁰². No entanto, a premonição de Madama Carlota supostamente se realiza, de modo irônico, por meio do deslocamento dos elementos, transformando a morte de Macabéa em um fato insólito. Embora atropelamentos sejam acontecimentos ordinários, Clarice descreve a cena como se fosse uma premonição, algo sobrenatural, assim como o elmo que matou Conrad em *The Castle of Otranto*. Butler vê na paródia um notável poder de subversão no construto hegemônico de gênero³⁰³. Madame Carlota é a confirmação dessa ideia. Clarice problematiza as questões de gênero e destrói valores ocidentais, incorporando a linguagem dos excessos e temas do gótico literário. A vidente é fronteira entre o bem e o mal, o sagrado e o profano, o masculino e o feminino. Ela e Macabéa, cada uma à sua maneira, são o monstro como transgressão do limite cultural. “Estes são corpos liminares, ocupando o

³⁰⁰ Idem, p. 148-149.

³⁰¹ Ver SANTIAGO, 2000.

³⁰² LISPECTOR, 1998, p. 70.

³⁰³ BUTLER, 1993.

espaço entre os termos de oposições como humano e animal, masculino e feminino, civilizado e primitivo”.³⁰⁴

A crise cultural proporcionada pela Segunda Guerra Mundial e o contexto ditatorial brasileiro difundiram ansiedades no século XX. Não é somente a indústria, a razão e a ciência que assustam, mas também a pobreza degradante. A “nova mulher”, originada no século XIX, avança na luta por seu agenciamento. A marginalização relativa à classe social, à mulher e à escritora é apresentada ao leitor pelo narrador-personagem Rodrigo S. M. Somente o homem poderia narrar a história de Macabéa, pois o sentimentalismo da escritora adulteraria os fatos. Ora, a escritora sendo também marginalizada, não estaria apta a esse ofício. Embora se diga afortunado e isso seja quesito prioritário para convencer a sociedade, Rodrigo afirma ser necessário se assemelhar ao maltrapilho e desafortunado para atingir o intento da narrativa. “Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim”³⁰⁵. Posicionando o narrador no nível do excluído, Clarice nos dá ideia de que dar voz ao Outro silenciado não é simples, pois se necessita encontrar métodos eficazes. Nessa perspectiva, os rastros do gótico proporcionarão ao narrador-personagem a monstrificação capaz de narrar o alheio que habita o ser hipoteticamente civilizado e vive às margens sociais. É a força de sua marginalização, reprimida pelas leis sociais, que o faz ceder à tentação e transformar seus desejos proibidos que a lei impôs como monstruosos e fora da lei e assumir o seu monstro, um sujeito sem estabilidade e unicidade, mas “uma ‘criatura complexa e multiforme’”.³⁰⁶

A evolução industrial e o capitalismo tardio³⁰⁷, responsáveis pela degradação e pobreza do contexto em que se inserem as obras, propiciam a textualização desse tipo de sujeito excluído, considerado primitivo, pois suas lutas não agradam aos dominantes. Quanto mais voraz o protesto contrário à exclusão mais a justifica. Clarice traz para a narrativa as criaturas semelhantes às descritas por Oscar Wilde em *Dorian Gray*³⁰⁸. Madama Carlota reúne em sua personagem tais características. A residência situada no beco evidencia o espaço de horror da contemporaneidade. O luxo sugerido pela matéria plástica contraria a realidade da personagem e critica os valores propostos pelas ideologias implantadas pelos poderes econômicos industrial e

³⁰⁴ PUNTER; BYRON, 2004, p. 41.

³⁰⁵ LISPECTOR, 1998, p. 18-19.

³⁰⁶ No original: “[...] but a ‘complex, multiform creature’” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 41).

³⁰⁷ Ver EAGLETON, 2000.

³⁰⁸ WILDE, 1891.

comercial. A errância no percurso de prostituta à cafetina e à cartomante confirma sua exclusão, que, somada ao prazer sadomasoquista nas surras impingidas pelo homem amado, à bissexualidade e à exaltação da homoafetividade exprimem os traços góticos. Os excessos transgressores são claramente identificados. Esse diálogo critica a brutalidade da supremacia masculina.

Eu tinha um homem de quem eu gostava de verdade e que eu sustentava porque ele era fino e não queria se gastar em trabalho nenhum. Ele era o meu luxo e eu até apanhava dele. Quando ele me dava uma surra eu via que ele gostava de mim, eu gostava de apanhar. Com ele era amor, com os outros eu trabalhava. Depois que ele desapareceu, eu, para não sofrer, me divertia amando mulher. O carinho de mulher é muito bom mesmo, eu até lhe aconselho porque você é delicada demais para suportar a brutalidade dos homens e se você conseguir uma mulher vai ver como é gostoso, entre mulheres o carinho é muito mais fino. Você tem chance de ter uma mulher?³⁰⁹

No romance *Perto do coração selvagem*, Clarice aborda o tema de outra forma. O duplo de Joana se instala logo no início da narrativa, quando ela ainda é criança e vive com o pai. Não há apenas o coração selvagem, mas também a mente. Freud explica que o estranho pode se manifestar em qualquer fase do desenvolvimento³¹⁰. A personificação e a fantasia, sintomas da duplicação, já aparecem logo nas primeiras páginas. Joana recita para o pai a poesia que fez. No poema, galinhas comem minhocas que a personagem não vê e as minhocas não veem a nuvem que ela vê. O sol que ela convida para brincar está sobre as minhocas invisíveis. A personagem se refere à nuvem e à minhoca, respectivamente, como pequena, coitada e enfatiza o adjetivo “lindas”. Há uma contradição de sentimentos que se associam às questões de gênero. Os substantivos femininos e o adjetivo “lindas”, pertencentes ao universo feminino, remetem ao desejo de valorização da mulher. A inserção dos adjetivos “pequena” e “coitada”, bem como a invisibilidade mencionada, voltam a atenção para a situação paradoxal da mulher perante a sociedade. O fato de algumas espécies de minhocas serem hermafroditas, andróginas³¹¹ e outras de reprodução cruzada indica a luta de gêneros, bem como a necessidade de respeito mútuo.

³⁰⁹ LISPECTOR, 1998, p. 74.

³¹⁰ FREUD, 2006.

³¹¹ Woolf usou, em 1957, o conceito androginia com o objetivo de propor a harmonia entre os sentimentos femininos e masculinos. Para a escritora, se houvesse uma distância de embate entre a sexualidade masculina e a feminina haveria simetria entre a realização inerente ao masculino e a aniquilação do feminino. Assim, para não confrontar ambas as sexualidades, a feminilidade deveria ser afastada do subconsciente. Seria uma espécie de repressão da sexualidade feminina. Cixous (1981) e Showalter (1978) discordaram da teoria. Esta última percebeu no conceito um ressentimento de Virgínia Woolf ao ter que reprimir a própria sexualidade, e aquela

A leitura das figuras monstruosas típicas ao gótico em todas as suas manifestações, além das já mencionadas, embasa-se nas relações simbólicas do passado e sua reinterpretação no presente. Quanto a essa questão, observando os fatores textuais e contextuais, vê-se que há uma relação intrínseca entre o sagrado e o profano, a vida e a morte, o bem e o mal. A mulher, ponto-chave do romance gótico, protagonizava no passado suas perseguições físicas por um vilão tirânico. No presente, as mulheres são perseguidas por suas próprias consciências traumatizadas pela violência doméstica e social. Para lutar contra as injustiças, elas não temem mais os monstros, pois cedem a eles. Digerem a contragosto as imposições e as regurgitam sob a capa do monstro contestador. O monstro se tornou parte da sociedade.

Em *As meninas*, Ana Clara nos dá prova disso. No intuito de explicar o porquê de não ter família, justifica-se com as palavras abaixo:

Morreram todos quando aquele monstro do lago se levantou uma noite e engoliu meus tios e primos com casa e tudo. Monstro escocês, a Loreninha sabe o nome dele, ela sabe tudo sobre esses monstros. Podre de chique ser engolido por um monstro ao lago escocês. Não sobrou ninguém ninguém ninguém.³¹²

Os três romances trazem elementos que suscitam sentimentos de abjeção e de estranhamento, além do grotesco. Uma [d]*As meninas*, Ana Clara, é vítima das agressões dos amantes da mãe e da própria mãe. “Ora música de agressão. Estou cheia de agressão que pra meu gosto já foi demais”³¹³. O signo da dominação real encontra na ficção gótica caminhos para que as ansiedades da mulher encontrem nas protagonistas transgressoras seu próprio reflexo. Indefesa e vitimizada, a personagem reage colocando baratas na sopa do opressor.

Tome agora sua sopa com a baratonas eu disse chorando de medo enquanto ele sacudia minha mãe pelos cabelos e ia me sacudir também bêbado de não poder parar de pé. Estou com fome gritava quebrando minha mãe e os móveis porque o jantar não estava pronto e o que aquelas vagabundas de mãe e Filha estavam pensando da vida. Lugar de puta é na rua ele gritava³¹⁴.

Outra menina, Lorena, sente-se tentada pelo diabo, que, segundo ela acredita, contribuiu para que Remo matasse Rômulo. “Foi sem querer, como Remo podia adivinhar que

argumentou que as diferenças deveriam ser acentuadas e não anuladas. Moi (2001) corrobora a ideia de Woolf, afirmando que o ideal é a desconstrução da oposição eurocêntrica entre o masculino e o feminino. A dualidade criada pelo falocentrismo, ferramenta de opressão do poder patriarcal, percebe com estranheza aquele que revela sexualidade contrária ao sexo biológico ou porta as duas. A discussão acadêmica sobre o assunto ainda gera polêmicas (BONNICI, 2007).

³¹² TELLES, p. 38.

³¹³ Idem, p. 41.

³¹⁴ Idem, p. 34-35.

o Diabo escondera a bala no cano da espingarda. [...] Mas tem uma que o Diabo”³¹⁵. Ao que parece, a personagem carrega a culpa pelo crime do fratricídio ocorrido na infância. Tenta se redimir no amor platônico pelo médico que socorreu a família, Marcus Nemesius. Atormentada, Lorena sabe que o mal do passado infecta o presente por dentro e por fora. “Tem o Diabo principal, rei de todos. Os outros são diabinhos menores, colaboradores nas tarefas secundárias, alfinetes, palitos de pecados. São esses que transam dentro e fora de mim, ‘é preciso acreditar na atualidade do diabo!’”³¹⁶.

A força dominante e diabólica em *A hora da estrela* é Olímpico. “Mas um dia vou ser muito rico disse ele que tinha uma grandeza demoníaca: a sua força sangrava”³¹⁷. Ele representa o poder do macho que, indiferente aos sentimentos da mulher, trai, oprime e tripudia sobre ela. Ele encena o humano reprodutor e atrai para a figura feminina as desventuras da vida. “[...] Olímpico era um diabo premiado e vital [...], ele tinha o precioso sêmen”³¹⁸. Por considerar Glória uma boa parideira, ele troca Macabéa, que tem ovários murchos, pela mulher que lhe daria filhos saudáveis e perpetuaria sua descendência. Clarice assemelha Macabéa a Hippolita, personagem da obra *The Castle of Otranto*. Tal discurso gera na mulher os sentimentos de paranoia. É a partir da rejeição de Olímpico que Macabéa decide procurar a cartomante e traça seu destino de morte. Já Lygia, para associar o demoníaco à morte, intertextualiza a figura de Lúcifer. A parte anjo do demônio são os olhos de luz, mas sua grande conquista é a morte. Enquanto Lorena é apenas afligida pelos demônios que a levam à transgressão, Ana Clara é possuída por eles, e esse fato a levará ao vício e à morte. São “as meninas possuídas pelos demônios, escancaradas na noite e pedindo socorro em código de navio, dum-dum, dum-dum!... *para serem libertadas*. Horror, horror.”³¹⁹ Já o “coração selvagem” de Joana perpetua o mal que soubera um dia existir na mãe. Quando criança, ouvira seu pai descrever a mãe como uma pessoa malvada:

“Era o diabo...

O amigo ria:

— É o diabo sim...

— Tu não imaginas sequer: nunca vi alguém ter tanta raiva das pessoas, raiva sincera e desprezo também”³²⁰.

³¹⁵ Idem, p. 50.

³¹⁶ Idem, p. 100.

³¹⁷ LISPECTOR, 1998, p. 45.

³¹⁸ Idem, p. 58.

³¹⁹ TELLES, 1985, p. 144. Grifo meu.

³²⁰ LISPECTOR, 1980, p. 28.

A tia se impressiona com a frieza e preemtoriedade com que a criança Joana afirma que pode roubar. Os tios veem o roubo como o pecado que mais desagrada e ofende a Deus. Apesar da maturidade, a tia se sente impotente diante da menina. Ao relatar sobre o comportamento de Joana a Alberto, seu marido, compara a personagem a um bicho estranho, uma víbora fria e desprovida de amor e gratidão. “– Como um pequeno demônio... Eu, com minha idade e minha experiência, depois de ter criado uma filha já casada, fico fria ao lado de Joana [...] Eu sinto que essa menina é capaz de matar uma pessoa...”³²¹ Joana porta o mal físico sofrido pela violência social e familiar, mas porta também o mal moral que se manifesta por meio das transgressões. Suas ações desviantes burlam as regras morais e a transformam no monstro³²². Júlia Kristeva afirma que “não é a ausência de limpeza ou saúde que causa o *monstro [d]a* abjeção, mas sim o que perturba a identidade, o sistema, a ordem”³²³. O ser duplicado e abjeto se torna um desrespeitador de limites, posturas e leis. A maldade passa a integrar indivíduo. O afloramento do mal *ad intra* que viola a personalidade. Para Joana, o mal é a arma de resistência. É o que permite camuflar/escamotear a aceitação dos parâmetros sociais. “A CERTEZA DE QUE dou para o mal, pensava Joana. [...] Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida”³²⁴. A personagem se sente tal qual a princesa Elizabeth da Hungria, citada por Julia Kristeva em *Powers of horrors: An essay on abjection*. Ou seja, o melhor prazer está na degradação. A individualidade de Joana se constrói como defesa aos seus desafetos. A marca do sofrimento faz com que a protagonista do romance sinta o mal como forma de amor.

Sim, ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez da falta de estética. Ou receio de alguma revelação... Não, não, – repetia-se ela – é preciso não ter medo de criar. No fundo de tudo possivelmente o animal repugnava-lhe porque ainda

³²¹ Idem, p. 52-53.

³²² Em seu artigo *Monstros como metáfora do mal*, Julio Jeha analisa o mal nos âmbitos social, religioso, legal, psicológico e filosófico. O teórico discorre sobre as barreiras encontradas na definição do conceito, bem como sua representação, devido ao seu caráter enigmático e imensurável. Contudo, a metáfora do monstro é um meio de representar o mal. Em termos morais, o ser humano é consciente de sua capacidade meléfica. Oposto ao bem, o mal pode ser visto como a perda de integridade do indivíduo, portanto deve ser dominado. Para Jeha, “figuras do discurso, principalmente metáforas, [...]. Entre as metáforas mais comuns que usamos para nos referir ao mal estão crime, pecado e monstrosidade (ou monstro)” (p. 6). Nas mãos dos escritores, são capazes de dar forma à abstração do mal. Dessa forma, na linguagem legal denomina-se transgressão das regras sociais, na religiosa, quebra dos preceitos de Deus e na estética ou moral, “monstro ou monstrosidade” (Idem, p. 7).

³²³ No original: “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order” (KRISTEVA, 1982, p. 13. Grifo meu).

³²⁴ LISPECTOR, 1980, p. 17.

havia nela o desejo de agradar e de ser amada por alguém poderoso como a tia morta. Para depois no entanto pisá-la, repudiá-la sem contemplações³²⁵.

Kristeva³²⁶ nos ajuda a compreender que sem as leis o estranho alcança o grau máximo da abjeção e transgride as fronteiras como forma de protesto, sendo, portanto, um excelente recurso disseminado na literatura contemporânea. Assim, outro elemento abjeto é o vampiro, uma das figuras góticas que mais se popularizou. Conforme mencionado no início do capítulo, tornou-se metáfora para simbolizar os dilemas relativos à sexualidade, à homoafetividade, às identidades fragmentadas e à exploração capitalista e industrial. Maria Conceição Monteiro atesta que o caráter subversivo do monstro favorece sua leitura como força transgressora de cunho psicológico ou social, diversificando os múltiplos significados conforme os anseios culturais de cada época. De um lado se aloja a ameaça à segurança familiar e, de outro, a vida humana explorada pela “máquina da produção capitalista”³²⁷.

As brilhantes imaginações de Clarice e Lygia se apropriam do rastro vampiresco com intuito de tratar dos horrores verossímeis do íntimo feminino e das desavenças familiares. Os sentimentos de medo, desejos libidinais, amor e ódio, instalados no seio familiar, conduzem às transgressões. Os segredos obscuros e a psique sombria são revelados pelo *motif* do vampiro. A sexualidade aflorada de Lorena é deslindada na cena abaixo. Há novamente o diálogo crítico com Stoker. Senf³²⁸ crê que no romance do irlandês o vampiro simboliza as questões complexas que envolvem a homossexualidade e o gênero. Para a teórica, toda discussão nesse sentido deve partir da desproporção entre os vampiros. Conquanto haja quatro vampiras e apenas um vampiro, Drácula, é ele quem as domina. No entanto, é Jonathan Harker o protegido de Drácula. Dessa forma, a ideia de Senf se solidifica. Lygia também questiona tais assuntos de forma intertextual e paródica, na cena abaixo:

Lorena foi andando penosamente sobre os pedregulhos, as mãos em concha contornando seios, ai! os peitos das estátuas. Principalmente os peitos daquelas quatro mulheres de bronze, montanhas seminuas sentadas em torno do pedestal com o velhote de capa de vampiro encarapitado lá em cima. Praça das Rosas. E os peitos de rosas desabrochadas, pojadados de leite quando for tempo de leite. Leite da fazenda, tão espumoso, tão branco. As noites de luar, leitosas de tão brancas. Mas quando a lua entra atrás da nuvem, os caninos do velhote se aguçam e ele desce para acariciar os bicos intumescidos dos peitos expostos, não devo?... Deve, elas respondem

³²⁵ Idem, p. 17-18.

³²⁶ KRISTEVA, 1982.

³²⁷ No original: “[...] machine of capitalist production” (MONTEIRO, 2006, p. 2).

³²⁸ SENF, 1998.

caladas, oferecendo o sangue em bronze dos pescoços. Sorriu o sorriso que as estátuas deviam sorrir³²⁹.

A resposta calada explicita o silenciamento da voz feminina. Entretanto, as entrelinhas evidenciam a subversão e a luta pela agência da mulher, avolumada nos anos 1960. As estátuas nos remetem à impotência da mulher frente à disparidade de poder entre os gêneros. Contudo, a nudez dos seios revela o embate pela liberdade sexual e a equivalência dos gêneros. De fato, a moda do *topless* começou a ser praticada nos meados do século XX. Desse modo, as quatro estátuas seminuas chamam atenção para o fato de que a ficção reflete os valores femininos em contraste com os masculinos. Trata-se do desejo da mulher de controlar o próprio corpo, contrapondo-se à cessão sexual de seus corpos ao homem. Os seios poçados de leite no tempo da amamentação, como rosas desabrochadas, e o sangue ressaltam a textualização das ansiedades alinhavadas pela preocupação com a perda da virgindade, a maternidade e os danos corporais após a gestação. A carícia nos bicos intumescidos indicia a sexualidade afluada. A cena corrobora a ideia da fortuna crítica de que o “gótico feminino” abarca os temas que afligem a mulher, tais como a preservação da castidade, os abusos e as questões de gênero. Quando Jonathan Harker abre o caixão, vê o conde Drácula imóvel tal qual estátua, porém com um “sorriso zombeteiro no rosto”³³⁰. Infere-se desse sorriso de escárnio e das estátuas que o excluído não se encontra estático. Há o desejo de reverter a história.

Os quatrocentos anos de excesso, horror, pecado e ruína, evocados na obra de Richard Davenport-Hines³³¹, perpassam pela noção de fluidez da individualidade e da construção do gênero, assuntos indispensáveis ao gótico contemporâneo. Os excessos, a transgressão, o vampirismo e a sexualidade afluada são rastros góticos relevantes para se compreender como a mulher do século XX era retratada. A incidência desses traços nos textos contemporâneos tem a finalidade de questionar poderes, dominação de classes, sexualidade, representações teatrais, degradação e formas de subversão³³².

Realmente, enquanto a cena acima citada, retratada pelas estátuas no jardim do pensionato onde vivem *As meninas*, contesta assuntos ligados à sexualidade, à maternidade, aos abusos e à dominação feminina, as cenas seguintes, construídas sob o mote do vampiro, compreendem indagações sobre outros tipos de exploração no âmbito familiar e social. A

³²⁹ TELLES, 1985, p. 155.

³³⁰ No original: “[...] mocking smile on the bloated face [...]” (STOKER, 2000, p. 94).

³³¹ Ver DAVENPORT-HINES, 2000.

³³² ANTONI, 2008.

visão que Jonathan Harker tem do conde Drácula dentro do caixão é similar à de Lia ao fitar a pintura da “mãezinha” de Lorena. Filha e mãe se identificam. As emoções femininas são tão complexas quanto a figura do vampiro dentro da cultura. Antoni afirma ser o vampiro “uma manifestação especial da ficção gótica”³³³ porque é a figura mais expressiva das ansiedades e subversões de gênero, devido ao simbolismo sexual. O vampiro e o abjeto se ligam estritamente, visto que suas práticas subversivas os marginalizam.

Dentro desse pensamento, a mulher abjetificada pode ser textualizada, imbuída de características vampirescas para manifestar a escravidão gerada pelas ideologias capitalistas. A mãe de Lorena é fraca e escravizada pela não aceitação da degenerescência ideologizada pela cultura dominante. Após a viuvez, namora Mieux, um homem bem mais jovem do que ela. Representante da cultura ocidental europeia, o namorado é o expoente de sua impotência diante do rejuvenescimento e causador de sua depressão, devido ao contraste entre ambos e à exploração feminina evidenciada no relacionamento amoroso. É uma mulher fútil que vive do espólio do marido. Retrata a superficialidade da sociedade burguesa do século XX. Marcada pela tragédia familiar, manda a filha para o pensionato e tenta, à custa de cosméticos e de cirurgias plásticas, manter-se bela e jovem. Percebe-se a solidão e infelicidade da personagem, apesar da presença de Mieux e dos empregados, e por isso necessita sempre de psicoterapia. Gilbert e Gubar afirmam que, em *Wuthering Heights*,

Como metáfora, a tuberculose de Frances significa que ela está em um estado avançado do consumo social que matará também Catherine, de modo que a noiva franzina e idiota funcione para a garota mais jovem como uma espécie de premonição ou fantasma do que ela mesma se tornará³³⁴.

Clarice e Lygia se apropriam desse rastro para ironizarem o sistema social. O médico diagnostica em Macabéa a tuberculose e a neurose. Aconselha-a a consultar um psicanalista. A personagem o agradece pelo diagnóstico. Pode-se dizer que a depressão de Ana Clara e da mãe de Lorena, bem como a tuberculose e a neurose de Macabéa são metáforas conotadoras da destruição da mulher dentro da sociedade. Devoradas pelas exigências da vida cotidiana, elas se vampirizam. Tornam-se mortas-vivas, fantasmas da ideologia capitalista. A falta do reflexo de Macabéa no espelho após ser despedida pelo patrão Raimundo Silveira é prova da invisibilidade dos seres marginalizados e dominados:

³³³ No original: “special manifestation of Gothic fiction” (idem, s.p).

³³⁴ No original: “As a metaphor, Frances’s tuberculosis means that she is in an advanced state of just that social consumption which will kill Catherine, too, so that the thin and silly bride functions for the younger girl as a sort of premonition or ghost of what she herself will become” (GILBERT; GUBAR, 1978, p. 269).

Aproximou-se do retrato a óleo dominando todo um lado da parede. A mãezinha remoçada e revivida com o sangue de alguma jugular recente. Lorena adora fitas de vampiro, pois ali estava a mãe num esgazeante vestido-camisola, a cara branquíssima, os olhos sepulcros. Até os cabelos eram densos como dois coágulos negros apertando a testa alta. Condessa Drácula.³³⁵

O fragmento acima nos perseguir as ideias das teóricas. Para elas, a mulher mais nova seguirá o caminho da mais velha. Realmente, Lorena repetirá alguns exemplos da mãe. Lygia imagina a relação entre Lorena e sua mãezinha consoante as colocações nos estudos de Modleski³³⁶. Nos relacionamentos mãe-filha há o temor da filha em repetir o destino da mãe ou mesmo ser indissociável desta. “Representa. Mas continua insatisfeita e catastrófica. Com mais medo da velhice porque já está na velhice, coitadinha. Glingue-glongue. Quero ser uma velhinha diferente, [...]”³³⁷. A filha se angustia e luta para diferenciar seu destino; no entanto, o retrato da mãezinha remoçada é a filha consumida, vampirizada pelo que o contexto social fará com ela. As fitas de vampiro comporão os laços da união entre ambas. Moers relata que o gótico feminino de Mary Shelley embute no monstro criado as relações entre pais e filhos. Essas relações abarcam estranhas barbaridades, como assassinato de crianças, incesto e fantasias excêntricas das mulheres que a teórica denomina: “perversidades”³³⁸. Esses assuntos compõem o enredo da obra de Lygia.

A imagem do vampiro enfatiza não só a ideia da relação simbiótica e, às vezes, parasitária, entre Lorena e Mãezinha, mas também a sórdida exploração do mais fraco pelo mais forte. O conde Drácula faz vítimas em terras estrangeiras, mas só é derrotado em sua pátria. O perigo estava em “casa”. O estranho e o abjeto também causam estranhamento no exterior; no entanto, é o interior, o familiar que acolhe o perigo, ou seja, os desejos proibidos. Reforça também que o rastro gótico é atualizado, simbolizando as degradações familiares. Lorena vai para o pensionato, mas retornará à casa onde o drama familiar prossegue. Mãezinha nega a versão de Lorena sobre a morte de Rômulo, dizendo que ele “morreu nenenzinho”³³⁹. Afirma também que não desmentiu a invenção da filha, pois os médicos disseram que passaria, que era coisa da infância. Mas não passou. Esse fato conflui com o

³³⁵ TELLES, 1985, p. 207.

³³⁶ Ver MODLESKI, 2008.

³³⁷ TELLES, 1985, p. 56.

³³⁸ No original: “[...] perversities” (MOERS, 1985, p. 100).

³³⁹ TELLES, 1985, p. 222.

pensamento de Moers³⁴⁰ de que o gótico feminino se relaciona com o medo que cerca o dar à luz, e com o de Modleski³⁴¹ sobre a paranoia peculiar da vida familiar.

– Mas ela vai morar com a senhora? Voltar pra debaixo da sua asa? Já sei, a senhora é mãe perfeita, a minha também mas por isso mesmo tem que cortar o cordão umbilical, entende. Senão ele enrola no pescoço da gente, acaba estrangulando. Castrando. Me desculpe mas acho essa a idéia mais errada do mundo. Se o filho está estruturado tem que voar fora do ninho o mais depressa possível pra não acabar aquela coisa que a gente conhece, ô, acho que estou gastando cuspe. Desço as mangas da blusa. Vai vampirizar a filha que já tem o sangue mais fraco do que o das gazelinhas do tapete³⁴².

As instituições de controle, nos séculos XVIII e XIX, que desviaram o vigor do prazer inútil desnecessário para a obrigatoriedade das funções trabalhistas e a sujeição dos corpos dentro dos âmbitos social e doméstico implantaram consecutivamente métodos de confissão e punição, exploração e dominação³⁴³. Em consequência disso, o mais poderoso oprime o mais fraco. A mãe, ao vampirizar a filha, questiona a legitimidade do poder soberano nas mãos do patriarca. O dismantelamento do modelo familiar centrado nas mãos do homem começava a se esfacelar. No entanto, ao assumir o papel central, a matriarca termina por reproduzir o sistema controlador. Temos aí uma ambiguidade. De um lado, a dificuldade que a mulher encontra em desvencilhar-se dos padrões sociais estabelecidos e, de outro, a necessidade de retirá-la do cativo doméstico. A “mãe perfeita” liberta os filhos, coloca-os para voar. A mãe como metáfora da pátria e da sociedade não pode submeter seus indivíduos à rigidez de leis e jogos unilaterais de interesses que privilegiam classes mais abastadas e excluem a maioria. O vampiro do passado acompanhou as velozes transformações políticas, culturais e sociais e se adapta, na atualidade, a novas simbologias. Entre outras, o vampiro moderno exerce sua prática problematizando o universo feminino.

De fato, a predominância de figuras femininas em torno de um único vampiro, tanto em *Drácula* quanto em *As meninas*, faz-nos atentar para o fato de que a multiplicidade de papéis desempenhados pela mulher nos âmbitos familiar, social, cultural e, no século XX, sua ascensão no ramo político e no cerne da família têm no vampiro a leitura para essas questões. No interior desse pensamento, o *Jetztzeit* benjaminiano é preenchido não só por pais endeusados, autoritários e devoradores, mas também por mães que lutam a favor do equilíbrio

³⁴⁰ Idem.

³⁴¹ Idem.

³⁴² Idem, p. 221-222.

³⁴³ FOUCAULT, 1988.

dos direitos e contra as máquinas modernas produtoras de morte, medo e devastação física e psíquica. Os rastros góticos conciliariam na narrativa o furacão de incertezas vividas pela mulher nesse contexto avassalador. As escritoras poderiam, por meio das contradições do gótico, textualizar o conflito interno também contraditório de se situar na fronteira do campo de batalha. De um lado, a força opressora do passado que se mantém no presente, ditando antigas regras e, do outro, a necessidade de manter fortes os avanços conquistados e abrir espaço para novas vitórias. Pode-se dizer, então, que o discurso de Lia efetua a dualidade.

[...] aquela história do Tempo devorando os filhos, não é o deus Cronos? Ele mesmo ia parindo e ele mesmo ia devorando tudo. Mas de verdade não é o Tempo que engole a gente, é um tipo de mãe como a sua. Um pouco como a minha também. Presta atenção, salta fora e ela vai se dedicar a outra causa, a caridade, Deus, quem sabe até vai querer adotar uma criança? Minha mãe adotou uma, está radiosa lá com a garotinha que beija e castiga à vontade.³⁴⁴

A imagem de Cronos realça a resistência aos valores arcaicos e a sexualidade. A mãe é capaz de parir, não o pai. Isso nos dá a ideia de que inverter os papéis da mãe e do pai é um desejo de empoderar a mulher e retirá-la do domínio do homem. O verbo “engolir” tem correlação com o verbo “comer”. Este, por sua vez, relaciona-se ao instinto, ao apetite. Há uma interpenetração entre o psíquico e o somático. No contexto em tela, a sexualidade ligada à repressão: beija e castiga. A mãe de Lorena ressalta os excessos ilusórios da moda, do consumismo capitalista e da proeminência da guerra. O vampiro perturbava os alicerces patriarcais. Monteiro argumenta que Drácula metaforiza a tirania aristocrata, protegendo seu clã ameaçado pela burguesia e, na visão marxista, a exploração do ser humano pelo sistema capitalista³⁴⁵. Ao retratar a mãe como vampira, Lygia acena para uma nova realidade contextual. A personagem incorpora, paradoxalmente, a burguesa exploradora e explorada. Torna-se matriarca, mas sucumbe às estratégias do *marketing*. A autonomia feminina supera tabus e intercambia sua liberdade sexual e seus direitos, revolucionando a hierarquia de gêneros. Em contrapartida, a impotência diante das opressões hodiernas escravizantes e estigmatizantes. Por isso deve ser evitada.

2.7 MISTÉRIOS URBANOS, ESPECTROS HUMANOS

³⁴⁴ TELLES, 1985, p. 216.

³⁴⁵ MONTEIRO, 2006.

Todorov descreve que “um dos primeiros traços do método científico consiste em que este não exige a observação de todas as instâncias de um fenômeno para poder descrevê-lo”³⁴⁶. Apesar disso, uma vez que este trabalho investiga, em viés comparativo, os rastros góticos na literatura brasileira, quanto maior a incidência de elementos góticos em Clarice e Lygia, melhor será o entendimento sobre a afluência dos traços da literatura gótica de autoria feminina no Brasil do século XX, bem como a leitura implícita de suas convenções. Esse cuidado visa à compreensão de como nossas hábeis escritoras moldaram os traços góticos, atualizando-os na tessitura das estratégias narrativas, adaptando-os aos dramas existenciais hodiernos, pois, conforme Spooner, “seus componentes podem ser reordenados em combinações infinitas, porque eles fornecem um léxico que pode ser saqueado para uma centena de fins diferentes, uma cripta de partes do corpo que podem ser costuradas em uma miríade de diferentes permutações”³⁴⁷. Por isso o gótico, assim como a Fênix³⁴⁸, renasce das cinzas e se torna forte em nova plumagem, ressurgue em novas culturas e espaços geográficos, imbuído das tradições antigas sob as quais exerceu sua função conforme as exigências de cada período de apogeu. Em outras palavras, a herança ancestral se imiscui em outros modelos, atendendo às necessidades.

Enquanto elementos do jogo de criação e recriação, os rastros góticos são traços mnemônicos de Clarice e Lygia inseridos na composição das obras. Porém, o sentido histórico é expandido por meio do “talento individual” das escritoras, confirmando que a tradição não é herdada, mas fruto de árduo trabalho³⁴⁹. Analogamente, a imaginação prodigiosa das autoras saqueia o léxico que lhes permite impregnar, nos romances, passagens sombrias, desoladas, e inquietantes, que prenunciam a morte, projetando no leitor uma aura de mistério e solidão. O mesmo talento fragmenta as narrativas e permeia cenas que agem como sublimação, auxiliando no tom parodístico.

Perto do coração Selvagem, As meninas e A hora da estrela, longe de se restringirem aos elementos abordados até o momento, pulverizam cenas significativas do ambiente gótico que, para Menon, são elementos relevantes nos textos góticos. O estudioso afirma que a tríade central do ambiente gótico comporta “o castelo, o espaço religioso e a natureza”³⁵⁰, apesar de que não há necessidade de todos os três para que se enquadre um texto como gótico. A noite é

³⁴⁶ TODOROV, 1981, p. 5.

³⁴⁷ No original: “[...] its components can be reordered in infinite combinations, because they provide a lexicon that can be plundered for a hundred different purposes, a crypt of body parts that can be stitched together in myriad different permutations” (SPOONER, 2006, p. 156).

³⁴⁸ Ver LAGUARDIA; COPATI, 2013.

³⁴⁹ ELIOT, 1922.

³⁵⁰ MENON, 2007, p. 30.

a marca temporal da ação do sobrenatural. Em nossa memória coletiva os fantasmas, monstros e vampiros possuem hábitos noturnos. Os sonhos e pesadelos também são, em grande parte, frutos da noite. O silêncio da noite permite reflexões, monólogos ou diálogos entre o “eu” físico e o psíquico, que podem ser assustadores. Torna exacerbados os ruídos que assustam. Já a escuridão permite que o irrepresentável se apresente sob diversas formas, instigado pela imaginação, pois impede se enxergue com clareza. Depreende-se disso que a noite é uma excelente cúmplice para as transgressões – assassinatos, suicídios, vícios, assaltos, prostituição, estupro, pedofilia, traição, tráfico, entre outros excessos decretados como “anormais”. A clareza diurna não impede que tais violações aconteçam; contudo, parecem ser menos frequentes. O efeito do jogo antitético clareza e escuridão trabalhado no gótico serve de propósito às várias contradições binárias ocidentais.

Só não se habituara a dormir. Dormir era cada noite uma aventura, cair da claridade fácil em que vivia para o mesmo mistério, sombrio e fresco, atravessar a escuridão. Morrer e renascer.³⁵¹

[...] bendita seja a noite e as casas com seus olhos fechados.³⁵²

Devo explicar que este homem eu o vi uma vez ao anoitecer quando eu era menino em Recife e o som espichado e agudo sublinhava com uma linha dourada o mistério da rua escura.³⁵³

Verões inteiros, onde as noites decorriam insones, deixavam-na pálida, os olhos escuros. Dentro da insônia, várias insônias³⁵⁴

Dentre as várias interpretações possíveis, pode-se inferir que os signos linguísticos cujos significantes evocam significados notívagos exibem mudança de perspectiva na apropriação. Clarice e Lygia remodelam os elementos góticos e produzem uma narrativa centrada nas relações de gêneros e nas patologias psicossociais contemporâneas. A louca do sótão, metáfora de Gilbert e Gubar³⁵⁵ em referência à impossibilidade de representação da mulher subalterna no período colonial do século XIX, poderia ser readaptada para a mulher deprimida³⁵⁶ do lar, no contexto aqui em estudo. Os perigos espalhados pelas ruas dos centros

³⁵¹ LISPECTOR, 1980, p. 107.

³⁵² TELLES, 1985, p. 255.

³⁵³ LISPECTOR, 1998, p. 82.

³⁵⁴ LISPECTOR, 1980, p. 209.

³⁵⁵ GILBERT; GUBAR, 1978.

³⁵⁶ Para Sigmund Freud (2006), entre as patologias psíquicas, a depressão periódica é um ataque de angústia advindo de um trauma psíquico com base em inúmeras causas. Na ideologia de algumas religiões, uma das causas da depressão é o conflito entre a ambivalência do sentimento em relação ao pai. Nas estruturas religiosas judaica e sua filial, cristã, desde Moisés, matar o pai ou odiá-lo é pecado e, conseqüentemente, gera culpa. Somente o sacrifício redimiria a culpa. Dito de outra forma, o crime do Deus Pai constituído na figura do filho sacrificado se transformou em pecado original e trouxe infelicidade. A reconciliação entre pai e filhos seria capaz mediante a expurgação por meio do sofrimento. A dor da culpa e da autopunição produz a depressão, que

urbanos, a violência, a opressão normativa, o vampirismo industrial, do consumo, da mídia e as relações interpessoais e sociais deprimem as personagens. A noite e as casas, testemunhas mudas, acobertam as monstruosidades. A hora privilegiada para o mal entrar em cena é a que separa cronologicamente o dia e a noite. Em *Frankenstein*, Shelley diz: “e a lua pasmou sobre meus trabalhos da meia-noite”³⁵⁷. Nossas escritoras também utilizam esse recurso para narrarem o sinistro e a superstição:

– Eu lhe empresto. Inclusive madama Carlota também quebra feitiço que tenham feito contra a gente. Ela quebrou o meu à meia-noite em ponto de uma sexta-feira treze de agosto, lá para lá de S. Miguel, num terreiro de macumba. Sangraram em cima de mim um porco preto, sete galinhas brancas e me rasgaram a roupa que já estava toda ensanguentada. Você tem coragem?³⁵⁸

Onde foi que eu já vi uma lua alta no céu, branca e silenciosa? As roupas lívidas flutuando ao vento. O mastro sem bandeira, ereto e mudo ficando no espaço... Tudo à espera da meia-noite...³⁵⁹

Então à meia-noite a princesa virava abóbora. Quem me contou isso? Você não mãe que você não contava história contava dinheiro.³⁶⁰

Olho o relógio: parado na meia-noite.³⁶¹

Vejamos o exemplo do crepúsculo. Lexicamente, conota o declínio, a aproximação do fim, mas também aqui o espaço onde se movem o ambíguo, o divergente, as sexualidades anormais, as transgressões:

[...] crepúsculo que é hora de ninguém. Mas ela de olhos ofuscados como se o último final da tarde fosse mancha de sangue e ouro quase negro. Tanta riqueza de atmosfera a recebeu e o primeiro esgar da noite que, sim, sim, era funda e faustosa.³⁶²

No crepúsculo fica o amor que transgrediu, querida. A faixa que não é nem dia nem noite mas penumbra, meias tintas. Silêncio. A faixa dos que preferem calar. Entram aí os homossexuais, os incestuosos, os adúlteros, os do amor tenebroso, veja que classificação genial. Da minha cabecilha. Padre que está querendo mulher também se enturma com esses. A ambiguidade. O medo.³⁶³

se difere da melancolia, pois não anestesias a pulsão sexual (desejo). A morbidez causada pelo trauma acarreta redução da autoconfiança e ideias contraditórias à real intenção. A insônia também é um dos sintomas da depressão e da melancolia. Tania Modleski (2008) se embasa nesse pensamento ao discorrer sobre as agruras da mulher escritora e suas personagens. Seus estudos nos deixam inferir que o gótico permite que a mulher entenda seus sentimentos ambivalentes em relação às pessoas significativas em sua vida, em especial a raiva que sente da mãe por transferir à criança a própria vitimização.

³⁵⁷ No original: “[...] and the moon gazed on my midnight labours [...]” (SHELLEY, 2003, p. 55).

³⁵⁸ LISPECTOR, 1998, p. 71.

³⁵⁹ LISPECTOR, 1980, p. 71.

³⁶⁰ TELLES, 1985, p. 30.

³⁶¹ Idem, p. 248.

³⁶² Idem, p. 79.

³⁶³ Idem, p. 149.

Os fenômenos da natureza são ideais como palco do terror, do horror e do medo. É como se o clima adverso externasse o espírito reprimido e conturbado das protagonistas. Tomando de empréstimo as palavras de Santos³⁶⁴, a natureza participa da trama. Os efeitos provocados pela lua, pelo vento e pelas tempestades são indicativos de prenúncios sobrenaturais.

Sim, minha força está na solidão. Não tenho medo nem de chuvas tempestivas nem das grandes ventanias soltas, pois eu também sou o escuro da noite. Embora não aguente bem ouvir um assovio no escuro, e passos. Escuridão? Lembro-me de uma namorada: era moça-mulher e que escuridão dentro de seu corpo. Nunca a esqueci: jamais se esquece a pessoa com quem se dormiu. O acontecimento fica tatuado em marca de fogo na carne viva e todos os que percebem o estigma fogem com horror.³⁶⁵

Foi quando se ergueu a grande ventania que sopra do noroeste e caminhou sobre todos com os grandes pés ferosos. [...] Todos os sangues corriam lentamente, pesadamente em todas as veias. E um grande não-ter-o-quefazer arrastava-se nas almas.³⁶⁶

[...] que os ventos soprem meu avião com toda força das suas bochechas pro mais agudo pico dos penhascos, todos os passageiros salvos menos uma jovem estudante baiana que se precipitou no abismo.³⁶⁷

Lygia e Clarice já contavam com traços góticos nacionais inseridos no labirinto da tradição. As ricas e abundantes fauna e flora brasileiras, bem como as tempestades tropicais contribuem para a textualização da problemática interior do ser humano frente às adversidades externas do mundo. Comentando sobre Álvares de Azevedo, Alfredo Bosi expõe que o escritor herda de Lord Byron e de William Blake a “fusão de libido e instinto de morte”, iluminando “os domínios obscuros do inconsciente”³⁶⁸. Pode-se supor, então, que nossas autoras se mantinham conscientes a respeito das funções do gótico. As cenas misteriosas e macabras fundamentadas nas convenções góticas e que permeiam as narrativas dos romances em estudo confirmam o diálogo crítico como abaloamento entre os dilemas femininos intrínsecos e os fatores externos. A ambientação gótica associada à sexualidade pinta a tela dos terrores da mulher brasileira e espalha pistas sobre a morte. Os rastros do “gótico urbano e feminino” evidenciam os perigos da metrópole, entre eles as doenças sexualmente transmissíveis e os soldados guerrilheiros, elementos que podem ceifar vidas.

³⁶⁴ SANTOS, L., 2010.

³⁶⁵ LISPECTOR, 1998, p. 18.

³⁶⁶ LISPECTOR, 1980, p. 177.

³⁶⁷ TELLES, 1985, p. 203.

³⁶⁸ BOSI, 1970, p. 113.

Enquanto o silêncio da noite assustava: parecia que estava prestes a dizer uma palavra fatal. Durante a noite na rua do Acre era raro passar um carro, quanto mais buzinassem, melhor para ela. Além desses medos, como se não bastassem, tinha medo grande de pegar doença ruim lá embaixo dela [...] ³⁶⁹ Conheceu perfumes. Um cheiro de verdura úmida, verdura aclarada por luzes, onde? Ela pisara então na terra molhada dos canteiros, enquanto o guarda não prestava atenção. Luzes pendendo de fios, balançando, assim, meditando indiferentes, música de banda no coreto, os negros fardados e suados. As árvores iluminadas, o ar frio e artificial de prostitutas. ³⁷⁰

2.8 MORTE E VIDA ÓRFÃS SEM LAR E SEM EPITÁFIO

Para inserir a morte como recurso gótico, é necessário acuidade ao analisar as circunstâncias em que ela ocorre. De fato, essa etapa natural de qualquer ser biológico, porém temida, apresenta-se nas manifestações góticas sob a forma de tragédia, violência e, às vezes, é circundada pelo sobrenatural. A morte ³⁷¹ como elemento da narrativa gótica implica crimes, assassinatos, acidentes estranhos e suicídios.

Entendida de diversas maneiras tanto na vida quanto na arte, a morte pode representar o mal, o fim, o bem desejável ou uma fase para a metempsicose. Podemos afirmar que Clarice e Lygia utilizam os rastros do gótico, como a morte, para confirmar as consequências catastróficas do abuso do poder, uma espécie de maldição paterna frente à insubordinação. É nessa perspectiva que Joana, Macabéa e Ana Clara, vítimas da cultura falocêntrica invadida cada vez mais pelos avanços tecnológicos esmagadores, encontram na morte suicida a sublimação. O êxtase, o gozo final se opondo à vida sombria e repleta de desventuras. Nos três romances em epígrafe, a reflexão sobre a morte perpassa toda a narrativa, culminando na morte insólita.

Em *A peste esscarlate*, Jack London relata que a interferência do homem inibe o estado primitivo e livre de outros seres. Antes da peste, em 2013, o homem interferira na natureza

³⁶⁹ TELLES, 1985, p. 33.

³⁷⁰ LISPECTOR, 1980, p. 209.

³⁷¹ Na mitologia grega, os mortos partiam para o reino de Hades, onde as dores físicas e os tormentos da alma cessavam. Somente com a entrada ritual do corpo no seio da Mãe-Terra, o sepultamento, a psique penetraria no reino subterrâneo e teria paz. Em vista disso, as grutas, cavernas e labirintos simbolizam o retorno ao útero materno. Da mitologia se origina a morte do pai, por meio do parricídio de pais e avôs como Laio, Ulisses, Acrísio e Enômao, embora, às vezes, sem conhecimento do parentesco, como prerrogativa para a sucessão dos descendentes associada à fertilidade e à força mágica. Daí também a morte como maldição a partir das sucessões violentas. A paixão pederasta e desenfreada entre Laio e Crisipo condena ambos. A morte de Crisipo pelos irmãos Atreu e Tieste suscita a maldição paterna. A disputa dos últimos pelo poder gera o ódio nutrido por fatores que encontramos nos textos góticos: traições, adultério, incesto, canibalismo, violência e morte. Percebe-se que a opressão por meio do poder e o “castigo” pela oposição a ele é de longa data e perdura até a atualidade. Já no cristianismo, como visto em Freud, a morte é uma das maneiras de expurgar o pecado original.

dos animais, levando à extinção dos mais fracos. Ao inferir que a peste havia dizimado os humanos e preservado os animais, o narrador afirma que cada espécie estava livre “da TIRANIA e da ESCRAVIDÃO impostas pelo homem”³⁷², pois os animais voltaram ao seu estado natural e a vegetação cresceu bela. Depreende-se daí que a morte dos valores e da sujeição dominante é vida e liberdade para os oprimidos. Os animais simbolizam os excluídos pela interferência dos poderes do mais forte. Nossa ideia se confirma com o final da narrativa. Entre os vinte e dois sobreviventes humanos, Bill reencontra Vesta e a escraviza. Espanca-a, obriga-a a realizar trabalhos dos quais ela não gostava e, por fim, tira-lhe a vida. O narrador termina dando indícios de que a literatura é poderosa. Embora as formas de poder dominantes continuem imperando, principalmente sobre a mulher, o poder de subversão da escrita deve evoluir como forma de combate.

Na gruta da colina eu montei uma pequena biblioteca e um manual com desenhos que ensinam a ler. Um dia espero que o homem evolua, ache a gruta e possa recuperar essa tecnologia magnífica que é a leitura. [...] Tudo indicava que os habitantes do futuro continuariam fazendo guerras e buscando poder uns sobre os outros, como Bill fez com Vesta após a peste³⁷³

A morte em Clarice e Lygia ecoam certas convenções góticas. *Frankenstein* e *A peste escarlate*, obras escritas, respectivamente, dos séculos XIX e XX, mostram inquietação dos escritores sobre o poder mortífero da expansão tecno-científica e suas novas formas de esmagar o ser humano. “A tragédia moderna é a procura vã de adaptação do homem ao estado de coisas que ele criou.”³⁷⁴

Como fator sobrenatural, a morte de Macabéa, em *A hora da estrela*, é fruto contrário da previsão da cartomante, mas remete a uma gama de possibilidades interpretativas. Ironicamente, é o homem e sua criação, o automóvel, que tira a vida da personagem. Madama Carlota diz que o namorado voltará e a pedirá em casamento e o patrão reconsiderará a demissão. Nesse contexto, colocando um homem no volante em vez de uma mulher, a escritora alerta o leitor sobre os dilemas femininos diante do poder do homem, de suas convenções ideológicas e invenções. A morte simboliza a contestação e a vida existente quando retirada a submissão. Não são mais os elmos que, ao invés de protegerem, matam misteriosamente, mas os produtos industrializados que portam consigo, em contrapartida do benefício, malefícios que podem ser mortais. O mundo contemporâneo está impregnado pelo

³⁷² LONDON, 2009, p. 26.

³⁷³ Idem, p. 29. Grifo meu.

³⁷⁴ LISPECTOR, 1980, p. 129.

marketing, com suas mensagens subliminares escravizantes: “lave a cabeça com sabão Aristolino, não use sabão amarelo em pedra.”³⁷⁵ Macabéa vestirá casacos de pele, mas eles não são necessários no calor do Rio. Retire da mente os preceitos herdados, pois já não cabem mais no contexto atual.

Tem-se no veículo Mercedes e no motorista Hans a crítica em relação à hegemonia ocidental e sua carnificina. A Mercedes-Benz, fabricante do carro, é uma indústria alemã. Hans Cristian Andersen, escritor da história infantil *O patinho feio*, é dinamarquês. Macabéa é o “pato feio” de *A hora da estrela*, mas é “a morte que é nesta história o meu personagem predileto”³⁷⁶, afirma o narrador-personagem. Embora Adolf Hitler não nascesse na Alemanha, foi nesse país que o *führer* articulou o maior holocausto da história mundial. Os traços mnemônicos de Clarice tecem uma estratégia de deslocamento de elementos. Em alemão, a palavra que ficou associada ao líder nazista, *führer* (condutor, guia), deriva do verbo *führen* (conduzir, levar a). Já Hans³⁷⁷ é a variação alemã de João. O nome deriva do hebraico *Yehokhanan* ou do grego *Iohanan*. Yah significa “Javé” ou “Deus”, e hannah, “graça”. Pode-se traduzir como a graça de Deus, agraciado por Deus. Percebe-se um questionamento dual e latente sobre o profano e o religioso. Tratada como “minha enjeitadinha”³⁷⁸, Macabéa é a junção dos marginalizados, os “patinhos feios” rejeitados, os mortos durante a Segunda Guerra, não por Deus, mas pelas ideologias europeias. O “homem de olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos, não havia como errar, era vasto o campo das possibilidades”³⁷⁹. Deus, que conduz a vida, não tem cor de olhos definida, não classifica as etnias, a raça humana é única, independentemente de suas características físicas. Quem segrega são os poderosos, com suas palavras manipuladoras e excludentes. “Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras – desde Moisés se sabe que a palavra é divina. Até para atravessar a rua ela já era outra pessoa”³⁸⁰. A palavra é poderosa no mundo real e na ficção. Historicamente, sabe-se que a maior arma de Hitler foi a palavra. Ele não empunhou metralhadoras e revólveres, não dirigiu todos os canhões e aviões, nem acionou as câmaras de gás; entretanto, suas palavras carregadas de mensagens subliminares destrutivas foram responsáveis pelo maior massacre da história. Na ficção, a metáfora da morte abarca todos os exterminados e, sob o signo de um nome,

³⁷⁵ LISPECTOR, 1998, p. 78.

³⁷⁶ Idem, p. 84.

³⁷⁷ Informações disponíveis em: < <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/hans/>>. Acesso em 17 de julho de 2017.

³⁷⁸ LISPECTOR, 1998, p. 77.

³⁷⁹ Idem, p. 78.

³⁸⁰ Idem, p. 79.

Macabéa, encontram-se todos aqueles deixados à margem da sociedade. A posição do narrador-personagem critica o discurso “sofre e abstém-te”, do latim *sustine et abstine*. Tal princípio ensina a suportar os sofrimentos da vida e abster-se de tudo o que for desnecessário. Julio Cesar Jeha esclarece a ideia ao afirmar que a Teologia tenta encontrar variadas razões para justificar o mal sem culpar a Deus, pois não teríamos o bem caso não houvesse o mal³⁸¹.

(Mas quem sou eu para censurar os culpados? O pior é que preciso perdoá-los. É necessário chegar a tal nada que indiferentemente se ame ou não se ame o criminoso que nos mata. Mas não estou seguro de mim mesmo: preciso perguntar, embora não saiba a quem, se devo mesmo amar aquele que me trucidou e perguntar quem de vós me trucidou. E minha vida, mais forte do que eu, responde que quer porque quer vingança e responde que devo lutar como quem se afoga, mesmo que eu morra depois. Se assim é, que assim seja)³⁸².

Devo encontrar vida na morte, me tornar o monstro de *Frankenstein* e me vingar, lutar contra aqueles que me excluem? Devo assumir a condição do vampiro morto-vivo e resistir, vivendo na fronteira entre a vida e a morte, por meio do meu duplo e abjeto, lutando para que meus direitos em relação a gênero, etnia, sexualidade, entre outros sejam respeitados?

Ainda conforme Jeha, em *O Moderno Prometeu*, de Shelley, o monstro, como um duplo, é a metáfora tanto “dos males decorrentes do Iluminismo, de uma família disfuncional, da reprodução assexuada e, por fim, da ciência sem controle”³⁸³ quanto do remorso de Victor Frankenstein e de Mary Shelley por se sentirem responsáveis pelas mortes de inocentes. Esta se ressentia pela morte de Harriet, a esposa de seu amante, e pelos filhos que perdeu³⁸⁴; aquele pelas mortes do irmão, amigo e esposa.

Macabéa, assim como o monstro sem nome, metaforiza a impotência, a culpa de Clarice diante da paralisia e morte da mãe. Violentada pelos soldados russos, em um *pogrom*, durante a guerra civil, Mania contrai uma doença contagiosa que evolui para paralisia e morte. Em confidência a uma amiga, Clarice relata que a mãe contraíra sífilis do bando de soldados russos que a estupraram. As terríveis circunstâncias da guerra impossibilitaram o tratamento. Além de saquearem os pertences dos judeus, o estupro era comum nos *pogroms* com intuito de humilhar, matar e expulsar. Era fator primordial à “limpeza étnica”³⁸⁵. Esse acontecimento marcou a vida de Clarice e acentua sua culpa:

³⁸¹ Disponível em: http://www.academia.edu/657763/Monstros_como_met%C3%A1foras_do_mal.

³⁸² LISPECTOR, 1998, p. 81.

³⁸³ Disponível em: http://www.academia.edu/657763/Monstros_como_met%C3%A1foras_do_mal, p. 9.

³⁸⁴ MOERS, 1985.

³⁸⁵ MOSER, B., 2009, p. 27.

Fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe³⁸⁶.

Percebe-se que Macabéa é, de fato, o duplo de Clarice, tal como Shelley e Frankenstein. A culpa faz com que a personagem se desculpe por tudo. “Macabéa pedir perdão? Porque sempre se pede”³⁸⁷. Macabéa é pobre e desafortunada, violentada pela indizível condição social de pobreza. A personagem reflete a impotência de Clarice no que se refere às raízes distantes do Brasil e condicionadas ao contexto doloroso dos horrores da guerra e condenação da mãe pela violência dos que se julgam superiores. Acima de tudo, criador e criação desejam ser respeitadas como seres humanos. Dados biográficos de Clarice são percebidos na personagem. Em entrevista a San’Anna, Colassanti e Salgueiro, Clarice afirmou:

[...] Minha mãe era parálitica e eu morria de sentimento de culpa, porque pensava que tinha provocado isso quando nasci. Mas disseram que ela já era parálitica antes... Nós éramos bastante pobres. [...] Havia em Recife, numa praça, um homem que vendia uma laranjada na qual a laranja tinha passado longe. Isso e um pedaço de pão era o nosso almoço³⁸⁸.

Esse também era o alimento de Macabéa. A bebida, como contravenção, é a Coca-Cola, símbolo da atualidade e mudanças no presente. O refrigerante explicita a dominação da mulher na vida – “aqueles que chegavam esperando encontrar uma Esfinge muitas vezes encontravam uma mãe judia oferecendo bolinhos e Coca-Cola”³⁸⁹ – e textualizada na ficção. A ligação nos faz crer, então, que a morte de Macabéa está relacionada ao desejo de “matar” a culpa sentida pela autora, bem como de protestar contra os abusos praticados contra a mulher, entre eles os sexuais. Por isso, a personagem morre “grávida de futuro”³⁹⁰ e a morte, tal qual o gozo “sensual”³⁹¹, tira-lhe a virgindade: “na morte passava de virgem a mulher”³⁹². Clarice

³⁸⁶ LISPECTOR, 1998, p. 110-111.

³⁸⁷ Idem, p. 83.

³⁸⁸ SANT’ANNA; COLASSANTI; SALGUEIRO, 1991, p. 1.

³⁸⁹ LISPECTOR, 1998, p. 9.

³⁹⁰ Idem, p. 79.

³⁹¹ Idem, p. 84.

não curou a mãe, mas a genitora enfrentou as condições adversas da gestação e a filha sobreviveu para carregar a culpa e lutar contra as mazelas sociais, portando a arma da palavra. A morte assemelhada ao estupro. “O sangue *inesperadamente* vermelho e rico”³⁹³ nos leva a crer nesse argumento. “Como se lhe tivesse acontecido uma infidelidade”³⁹⁴, ela e Macabéa pertenciam a uma raça “resistente” e “teimosa” que reivindicariam o direito de clamar por justiça, “o direito ao grito”³⁹⁵.

O próprio narrador confirma esse pensamento. O estupro é um ato violento e traz sérias consequências para a mulher. Doenças físicas e mentais, gravidezes indesejadas e mortes são resultados inconcebíveis. Assim, a mulher deve ter o direito de ser preservada contra esses abusos. Como visto em Freud e Brandão a boca, o beijo remete ao ato sexual.

Via-se perfeitamente que estava viva pelo piscar constante dos olhos grandes, pelo peito magro que se levantava e abaixava em respiração talvez difícil. Mas quem sabe se ela não estaria precisando de morrer? Pois há momentos em que a pessoa está precisando de uma pequena mortezinha e sem nem ao menos saber. Quanto a mim, substituo o ato da morte por um seu símbolo. Símbolo este que pode se resumir num profundo beijo mas não na parede áspera e sim boca-a-boca na agonia do prazer que é morte. Eu, que simbolicamente morro várias vezes só para experimentar a ressurreição³⁹⁶.

O prazer agonizante do ato sexual sem o consentimento da mulher é equivalente à morte, não física, mas à letargia condicionada pelos abusos dos dominantes. “Eu poderia resolver pelo caminho mais fácil, matar a menina-infante, mas quero o pior: a vida”³⁹⁷. A vida sem os direitos essenciais à dignidade da pessoa humana é pior que a morte. Clarice era a caçula, a infante, mas não morreu. Sobreviveu para carregar a culpa dos pecados dos homens maus. Macabéa terá a morte simbólica na posição fetal grotesca para indicar a vida livre quando sua “intensa ânsia sensual”³⁹⁸ e seus “desejo[s]” forem respeitados.

O final da narrativa é entremeado por um léxico que pinta uma tela de efeitos ambíguos como nos textos góticos. A morte é contrastada com a vida por meio de sensações eróticas. Macabéa menciona o futuro e o sangue eliminado pela boca ilustra a vitória. Milhares de garotas vítimas dos pogroms apresentaram ferimentos vaginais feitos por facas. A boca assemelhando-se à vagina. As cenas possuem como ambientação o crepúsculo, a garoa,

³⁹² Idem.

³⁹³ Idem, p. 80. Grifo meu.

³⁹⁴ Idem.

³⁹⁵ Idem, p. 82.

³⁹⁶ Idem, p. 84.

³⁹⁷ Idem, p. 85.

³⁹⁸ Idem, p. 84.

o planger de moedas como ruído de correntes assustadoras e ruídos sinistros de animais evidenciando a agonia. "Quanto a mim, substituo o ato da morte por um seu símbolo. Símbolo este que pode se resumir num profundo beijo mas não na parede áspera e sim boca-a-boca na agonia do prazer que é morte"³⁹⁹.

Assim, a morte, nesse contexto, é metáfora de vida e de subversão, ou seja, necessidade de transformação. É costume antigo fazer soar os sinos para transmitir mensagens fúnebres. Os sinos das catedrais góticas imprimem ao ambiente um clima de melancolia e tristeza condizentes com a morte. A narrativa finaliza com menção aos sinos e, logo a seguir, há menção ao retorno de Deus à terra. Isso remete ao Natal, nascimento de Jesus Cristo, símbolo da salvação. Ao analisarmos a terceira estrofe do poema de Edgar Allan Poe⁴⁰⁰, *The*

³⁹⁹ Idem, p. 83.

⁴⁰⁰Disponível em: < <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ln000032.pdf>>

III

Ouvir os sinos repicarem altos –
 sinos de bronze!
 O que um conto de terror, agora, Sua turbulência diz!
 No ouvido assustado da noite
 Como eles gritam as suas coragens!
 Tão horrorizadas ao falar,
 Eles só podem gritar, grito,
 Fora de sintonia,
 Num clamoroso apelo à misericórdia do fogo,
 Em uma louca queixa com o fogo ensurdecido e frenético
 Pulando alto, mais alto, mais alto,
 Com um desejo desesperado,
 E um esforço resoluto
 Agora – agora a sentar-se ou nunca,
 Ao lado da lua pálida.
 Oh, os sinos, sinos, sinos!
 O que um conto fala Sua terror
 De desespero!
 Como eles grasnam e confrontam, e rugem!
 Que horror Eles jorram/derramam
 No seio do ar palpitante!
 No entanto, o ouvido totalmente sabe,
 Pelo ressoar
 E o grasnar,
 Como o perigo decai e escoar;
 No entanto, o ouvido distintamente diz,
 Na discussão ruidosa
 E a disputa,
 Como o perigo dissipa e dilata,
 Pelo afundamento ou a dilatação na ira dos sinos –
 Dos sinos,
 Dos sinos, sinos, sinos, sinos,
 Sinos, sinos, sinos –
 No clamor e o repique dos sinos!

III

Hear the loud alarum bells –
 Brazen bells!

bells, percebemos traços linguísticos inseridos na cena final de *A hora da estrela*. Os sinos de bronze repicam alto, à noite, e, como num conto de terror gótico, gritam sua coragem, mas só podem gritar fora de sintonia, pedindo misericórdia ao fogo. Agripina Encarnación Alvarez Ferreira relata que o fogo transforma. É um dever, é algo que vivifica. É renascimento e renovação. Purifica-se pelo fogo⁴⁰¹. A mesma clemência de vida transformada é percebida em Macabéa. “Morta, os sinos badalavam mas sem que seus bronzes lhes dessem som. Agora entendo esta história. Ela é animinência que há nos sinos que quase-quase badalam. A grandeza de cada um”⁴⁰². O diálogo crítico intertextual com Poe revela a dualidade entre a impotência dos historicamente alijados socialmente e o desejo de visibilidade e agência. Embora o narrador retire o som forte que o bronze dá aos sinos, para simbolizar as limitações do “direito ao grito”, por meio do animismo – manifestação do estranho, mote gótico –, deixamos badalarem mesmo sem muita potência para expressar a grandeza de cada um, sua individualidade, bem como a voz tênue dos oprimidos. Os sinos falam de seus terrores, seus desesperos, mas confrontam resolutamente seus algozes, os fantasmas anunciados pela noite.

What a tale of terror, now, their turbulency tells!
 In the startled ear of night
 How they scream out their affright!
 Too much horrified to speak,
 They can only shriek, shriek,
 Out of tune,
 In a clamorous appealing to the mercy of the fire,
 In a mad expostulation with the deaf and frantic fire,
 Leaping higher, higher, higher,
 With a desperate desire,
 And a resolute endeavor
 Now -now to sit or never,
 By the side of the pale-faced moon.
 Oh, the bells, bells, bells!
 What a tale their terror tells
 Of despair!
 How they clang, and clash, and roar!
 What a horror they outpour
 On the bosom of the palpitating air!
 Yet the ear it fully knows,
 By the twanging
 And the clanging,
 How the danger ebbs and flows;
 Yet the ear distinctly tells,
 In the jangling
 And the wrangling,
 How the danger sinks and swells,
 By the sinking or the swelling in the anger of the bells -
 Of the bells,
 Of the bells, bells, bells, bells,
 Bells, bells, bells -
 In the clamor and the clangor of the bells!

⁴⁰¹ FERREIRA, 2013.

⁴⁰² LISPECTOR, 1998, p. 86.

Poderíamos supor aqui um estado onírico e fantasioso, pois uma das formas de retorno do reprimido é o sonho, ou, mais precisamente, o pesadelo. Poe utiliza os vocábulos “twanging” e “clang”, que podem ser traduzidos, respectivamente, como tocar mal, falar com tom nasal e grasnar. Clarice também traz para a narrativa elementos sugestivos da voz que causa incômodo, como a dos excluídos, mas cujo emissor a possui por direito natural.

E então – então o súbito grito estertorado de uma gaivota, de repente a águia voraz erguendo para os altos ares a ovelha tenra, o macio gato estraçalhando um rato sujo e qualquer, a vida come a vida⁴⁰³
[...] sinto o meu último esgar de revolta e uivo [...]⁴⁰⁴

O estertorado está em agonia, tem ansiedades, mas está vivo e luta para se livrar do mal que o aflige. Não obstante o mais forte devore o mais fraco, não se deve sucumbir a ele sem antes emitir sua voz de revolta para que as diferenças sejam ouvidas e respeitadas. Esta é uma função do gótico, segundo Modleski⁴⁰⁵: entender o terror que leva as mulheres a estados psíquicos doentes, mas não se renderem diante deles. Enquanto Poe faz com que o som grasnado do sino, o rugido de horror se dissipe “no seio do ar palpitante”, dissipando o perigo na disputa ruidosa, Clarice nos deixa confirmar a morte como metáfora da vida, apesar da dúvida sobre ser uma vida de energia, capaz de dar voz à mulher vista como inferior e vencer os perigos nas discussões de gênero, etnia, entre outros. “Morrendo ela virou ar. Ar enérgico? Não sei. [...] No fundo ela não passara de uma caixinha de música meio desafinada”⁴⁰⁶. De fato, o ar é vida. Dando-lhe vida por meio do ar e questionando a energia dessa vida, a autora finaliza a textualização dos dilemas da personagem e dos seus próprios anseios, similarmente a Poe em sua estrofe. “Eu estive na terra dos mortos e depois do terror tão negro ressurgi em perdão⁴⁰⁷. É o clamor, o barulho, a ira dos sinos, não o som desafinado e sem força da voz feminina, que irão fortalecer os oprimidos. A bailarina da caixinha de música deve se fortalecer para que seu grito seja ouvido.

Já vimos que a fortuna crítica percebe muito da vida de Clarice inserida em seus textos. É Yudith Rosenbaum⁴⁰⁸ que nos ajuda a ratificar que a função de subversão do gótico, por meio da apropriação de seus rastros, serviria à textualização da escritora como combate aos padrões da época. A teórica argumenta que a literatura de Clarice Lispector excede a

⁴⁰³ Idem, p. 85.

⁴⁰⁴ Idem, p. 86.

⁴⁰⁵ MODLESKI, 2008.

⁴⁰⁶ LISPECTOR, p. 86-87.

⁴⁰⁷ Idem, p. 85.

⁴⁰⁸ ROSENBAUM, 2002.

ordinariedade doméstica que se faz crer. Os textos da autora apresentam “uma identidade inquieta e turbulenta, inadaptável às expectativas sociais, obsessiva na captura de si mesma e do outro, desmascarando, sob o verniz do cotidiano, um mundo de desejos e fantasias inconfessáveis”⁴⁰⁹. Clarice se deixa reconhecer pelos vestígios espalhados nos discursos de suas personagens e narradores ou na narrativa fragmentada e incomum. A escrita enviesada é a voz do silenciado, a aparição do que estava oculto. Há muito mais a ler nas entrelinhas do que na palavra por si só. Em crítica a *Perto do coração selvagem*, Álvaro Lins argumenta que as metáforas, as comparações, as imagens e o jogo de palavras produzidos por Clarice são maneiras de analisar os sentimentos e as paixões mais recônditas sem as amarras do preconceito. O crítico pressupõe que a obra é característica da escrita feminina, que extrapola os liames impessoais do realismo-naturalismo e se enveredam pelo “realismo mágico”⁴¹⁰, experiência inovadora da escritora brasileira do século XX que segue os padrões de escrita de Joyce e Woolf. Lins também nos auxilia a confirmar que os rastros da literatura sobrenatural são apreciados pela mulher para transgredir normas e reivindicar seus direitos.

Dessa forma, a racionalidade cede espaço às transgressões de Joana, ambiguidade já contida no nome. Vimos na análise anterior que Hans é variação de João, o qual varia em questões de gênero com o nome da protagonista de *Perto do coração selvagem*. Joana em alemão é *Johanna* e significa Deus é misericordioso⁴¹¹. Para contrastar o sagrado e o profano, bem como metaforizar a vida com a morte, Clarice une elementos entre o primeiro e o derradeiro romance aqui em estudo. Joana, a transgressora, será, ao mesmo tempo, a ceifadora da vida de Macabéa e a misericórdia divina para os pecados. Há a crença religiosa de que a expiação dos pecados traz vida nova. O que nos leva a esse pressuposto é o fato de perceber no início de um o final do outro, embora alguns elementos não coincidam.

Já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a. Depois vinha a fada e a filha vivia de novo. A filha, a fada, o carro azul não eram senão Joana, do contrário seria pau a brincadeira. Sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma ou outra figura. Trabalhava séria, calada, os braços ao longo do corpo. Não precisava aproximar-se de Arlete para brincar com ela. De longe mesmo possuía as coisas⁴¹²

⁴⁰⁹ Idem, p. 9.

⁴¹⁰ LINS, 1963, p. 191.

⁴¹¹ TEIXEIRA, 1998, p. 16.

⁴¹² LISPECTOR, 1980, p. 13.

Em entrevista, Clarice conta que esperava um táxi e imaginou como seria se fosse atropelada por um carro; daí nasceu a história de Macabéa. Entretanto, a cena de Joana, escrita durante a juventude, demonstra que os rastros permanecem na memória, conforme explica Freud, em *Uma nota sobre o bloco mágico*. As percepções externas captadas pelo consciente e armazenadas no inconsciente retornam como traços mnemônicos internos⁴¹³. O elemento sobrenatural, a fada, devolve a vida. A reunião dos seres inanimados em uma só pessoa, Joana, personifica o bem e o mal e coloca a mulher no palco dos acontecimentos. A mulher teria que ter o papel central; caso contrário, o poder do homem, percebido aqui na simbologia da máquina que mata, o carro, e na figura falocêntrica “pau”, já analisada anteriormente, prevaleceria. Dessa maneira, Clarice “desmonta os alicerces das narrativas centradas na visão patriarcal do feminino”⁴¹⁴.

A incidência da vida sobre a morte, na cena inicial, permite-nos prosseguir nessa metáfora. Joana, afastada de Otávio e do amante, sente-se livre. Poderíamos substituir a primeira frase do texto abaixo como parte da subversão: Haveria de reunir as mulheres em si mesmas um dia, sem as leis duras e autoritárias...

Haveria de reunir-se a si mesma um dia, sem as palavras duras e solitárias... Haveria de se fundir e ser de novo o mar mudo brusco forte largo imóvel cego vivo. A morte a ligaria à infância. Mas a grade do portão era feita por homens; e lá estava brilhando sob o sol. Ela notou-a e no choque da súbita percepção era de novo uma mulher. Estremeceu perdida do sonho. Quis voltar, quis voltar. Em que pensava? Ah, a morte a ligaria à infância. A morte a ligaria à infância. Mas agora seus olhos, voltados para fora, haviam esfriado, agora a morte era outra, desde que homens faziam a grade do portão e desde que ela era mulher... A morte... E de súbito a morte era a cessação apenas...⁴¹⁵

Os homens e suas leis são a força férrea que barra as mulheres. A morte a ligaria à infância, quando podia, nos sonhos e brincadeiras, exercer o seu papel principal e destruir as armas. A morte dos preceitos cessaria o aprisionamento da mulher. Percebe-se que, como a protagonista Macabéa, de *A hora da estrela*, a sexualidade está relacionada à descrição da morte. “Assim antes da morte ligar-se-ia à infância, pela nudez. Humilhar-se afinal”⁴¹⁶. Seguir os padrões de gênero impostos pelo poder instituído ou sofrer seus abusos que humilham a mulher.

⁴¹³ FREUD, 2006.

⁴¹⁴ ROSENBAUM, 2002, p. 35.

⁴¹⁵ LISPECTOR, 1980, p. 204.

⁴¹⁶ LISPECTOR, 1980, p. 211.

O ambiente que cerca a morte de Joana mescla o gótico clássico e o contemporâneo, pois no passado o abismo físico colocava fim ao tirano, como aconteceu em *The Monk*. “Realmente aproximava-se a névoa cinzenta, olhos cerrados. Daí a pouco viam-se pingos largos caírem sobre as tábuas do convés [...] De profundis? Alguma coisa queria falar... De profundis... Ouvir-se! prender a fugaz oportunidade que dançava com os pés leves à beira do abismo”⁴¹⁷. Novamente Clarice intercala imagens que remetem à vida e à morte. O desfecho da narrativa acontece gradualmente conforme a personagem vai perdendo os sentidos. Fecha “as portas da consciência”⁴¹⁸ e, ao entrar em contato com a água do mar, o inconsciente entra em cena. A repetição com efeito onomatopéico da expressão *de profundis* dá ao leitor a imagem do corpo afundando na água. “Cerrou os olhos, mas apenas viu penumbra”⁴¹⁹. Vai voltando à infância à medida que morre.

No escuro das pupilas, os pensamentos alinhados [...] vazios, informes, sem lugar para uma reflexão. [...] Vejo um sonho que tive: palco escuro abandonado, atrás de uma escada. Mas no momento em que penso “palco escuro” em palavras, o sonho se esgota e fica o casulo vazio. [...] Até que as palavras “palco escuro” vivam bastante dentro de mim, na minha escuridão, no meu perfume, a ponto de se tornarem uma visão penumbrosa, esgarçada e impalpável, mas atrás da escada. Então terei de novo uma verdade, o meu sonho⁴²⁰.

O pensamento disforme, o sonho e as palavras: escuro, abandonado, escuridão e penumbra esculpem, nessa representação da morte, uma tela gótica. Denota o estado tão sombrio e melancólico do interior da personagem a ponto de cometer o suicídio. Sonho e alucinação se fundem, revelando o acontecimento. A escada pode ser a saída, o fim da agonia:

Estou pronta. Fechar os olhos. Cheia de flores que se transformam em rosas à medida que o bicho treme e avança em direção ao sol do mesmo modo que a visão é muito mais rápida que a palavra, escolho o nascimento do solo para... Sem sentido. De profundis, depois virá o fio de água pura. Eu vi a neve tremer cheia de nuvens rosadas sob a função azul das vísceras cobertas de moscas ao sol, a impressão cinzenta, a luz verde e translúcida e fria que existe atrás das nuvens⁴²¹.

A putrefação, imagem gótica que causa medo, repulsa e horror, é inserida como contraponto à vida e à sexualidade. Entre os séculos XVI e XVIII, o encantamento pelo corpo

⁴¹⁷ Idem, p. 211.

⁴¹⁸ Ibidem.

⁴¹⁹ Idem, p. 211-212.

⁴²⁰ Idem, p. 212.

⁴²¹ Ibidem.

morto assume uma aura de eroticidade macabra e mórbida. Os dramas barrocos contribuíam para isso, pois representavam os santos em seu *memento mori*⁴²², quase em êxtase de gozo mortal. O discurso moral religioso instalava um paradoxo, a atração e o fascínio, o medo e a repulsa pelo cadáver. Daí a ficção gótica introduzir como mote a morte relacionada à libido macabra e aos assuntos mórbidos. Aries se refere à morbidez como sinônimo da perversidade camuflada e inconsciente diante da morte física e o sofrimento contido nela. O cadáver e sua nudez despertam desejos mórbidos. O ego insatisfeito de Joana, o monstro abjeto, mistura sensações de prazer e sofrimento, vida e morte, conforme o lugar compósito⁴²³ descrito por Kristeva⁴²⁴. O “eu” da personagem revela, nesse momento, a insignificância da vida de um ser desprezado socialmente. Joana se sente como o monstro de Frankenstein que promete se autodestruir queimando seu próprio corpo, redimindo-se da culpa, do remorso e livrando-se da insatisfação. “Essa vida escorre pelos meus dedos e encaminha-se para a morte serenamente e eu nada posso fazer e apenas assisto ao meu esgotamento em cada minuto que passa, sou só no mundo, quem me quer não me conhece, quem me conhece me teme [...]”⁴²⁵. Os dois seres abjetos têm muito em comum. A vida marcada pelas transgressões. A culpa ficcional é uma extensão da culpa real de seus criadores. A personagem pede a Deus não a salvação, mas o castigo por meio da morte.

A morte destaca o silêncio absoluto. Uma espécie de domínio que silencia completamente o sujeito subjugado. Em termos psicanalíticos, o silêncio carrega mensagens inconscientes. Na morte de Joana, temos a mensagem de resistência contra a desintegração física e moral imposta pelas regras de conduta social.

O fim... Mas das profundezas como resposta, sim como resposta, avivada pelo ar que ainda penetrava no seu corpo, ergueu-se a chama queimando lúcida e pura... Das profundezas sombrias o impulso inclemente ardendo, a vida de novo se levantando informe, audaz, miserável⁴²⁶.

⁴²² ARIES, 2003, p. 144.

⁴²³ A decomposição das vísceras e a impressão mórbida trazem à cena o medo, a dor e a morte. O solo em fase de plantio e o sol, elementos que correspondem à vida, traduzem a morte como metáfora da vida. As flores são imagens que sugerem morte e vida, bem como a sexualidade e a paixão transgressoras. Castigada por Afrodite, Mirra vive uma paixão incestuosa pelo pai, Téias. Transformada em árvore, Mirra dá à luz, por meio da abertura de sua casca, Adônis, um filho de enorme beleza. Em contenda entre as deusas Perséfone e Afrodite, Adônis é transformado em flor da primavera, a anêmona. O mito simboliza o rito da plantação no qual Afrodite representa a vida (planta) e Perséfone a morte (o solo, as entranhas da terra). Adônis é a semente que morre e ressuscita. Na Grécia helenística, flores como as anêmonas e as rosas, lágrimas de Afrodite, eram colocadas sobre o corpo morto de Adônis. Em memória do morto, a deusa do amor instituiu o ritual fúnebre, celebrado com cortejos, lamentos e ornamentação com rosas (BRANDÃO, 1986).

⁴²⁴ KRISTEVA, 1982.

⁴²⁵ LISPECTOR, 1980, p. 213.

⁴²⁶ Idem, p. 214.

Novamente, o elemento ar confirma a morte como metáfora da vida. O “impulso da maré é da gênese”⁴²⁷, o início livre das amarras sociais. A morte simbólica de Joana é um apelo à liberdade sexual da mulher para que ela possa “voar”, abrir o corpo para a vida e se entregar “à palpitação cega do próprio sangue”⁴²⁸, o ato sexual praticado a seu bel-prazer.

A cena final descrita como um estado de loucura da personagem, uma das características góticas, age como um diálogo desconstrutor dos discursos sociais pelos quais tramitam valores morais intransigentes e segregadores. É preciso que a mulher não tema e se fortaleça para romper as barreiras impostas ao gênero. Há uma crítica visível de que os homens deixam sua herança, no entanto, o tempo evolui e as normas devem ser reformuladas, adequando-se ao presente, “não o passado corroendo o futuro!”⁴²⁹.

[...] como poderia ser herói e desejar vencer as coisas? Não era mulher, ela existia e o que havia dentro dela eram movimentos erguendo-a sempre em transição. [...] sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nós que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal [...] o que eu disser soará fatal e inteiro! não haverá nenhum espaço dentro de mim para eu saber que existe o tempo, os homens, as dimensões [...]⁴³⁰.

O movimento inverso feito pelo pensamento da personagem, da morte à infância, traça um percurso de renovação, assim como o vampiro a cada vítima. A visão de Senf⁴³¹ é de que *Drácula* é produto das impressões de Stoker sobre as mudanças radicais nos papéis sociais da mulher oitocentista. Os argumentos de que ela era adequada ao trabalho doméstico começaram a ser combatidos no fim do século, devido à expansão da sua inserção em outros campos profissionais, como a educação. Pressuponho que Joana expressa a visão de Clarice de que, apesar dos avanços, a mulher, principalmente no Brasil do século XX, deve que ser mais subversiva para conquistar seu espaço na sociedade e comandar seu corpo livremente, sem que ditadores e patriarcas impeçam ou violem seus direitos à vida, à liberdade e à sexualidade.

⁴²⁷ Ibidem.

⁴²⁸ Ibidem.

⁴²⁹ Idem, p. 216.

⁴³⁰ Idem, p. 215-216.

⁴³¹ SENF, 1998.

O espaço de trinta e quatro anos entre a publicação dos romances *Perto do coração selvagem* e *A hora da estrela* nos mostra uma visão um pouco diferente da de Rosenbaum⁴³². A escrita de Clarice rompe com o romance regionalista no sentido de que os recursos linguísticos da escritora não se subordinariam aos temas da pobreza e debilidade dos homens em consequência das relações de domínio e sujeição, pois os experimentos com a palavra marcam seu estilo. Entretanto, a percepção de rastros de convenções góticas como forma de oposição aos poderes me leva a crer que Clarice, como Cornélio Pena e Lúcio Cardoso, dialoga, sim, com textos do universo irracional e perverso. Vale comentar que percebemos uma dissensão entre Moser e Rosenbaum. Esta expõe que Clarice não se inseria no círculo de escritores adeptos do romance psicológico que penetra no subjetivo, tais como “Otávio de Faria, Tristão de Athayde, Cornélio Pena e Lúcio Cardoso”, aos quais eram caros os temas da culpa, do pecado, do religioso e extranatural, o “fantasmagórico e mórbido”⁴³³; já aquele argumenta que esses escritores tinham algo em comum. Faria, Penna e Cardoso eram homossexuais e a Igreja prometia redenção desse “pecado” caso se arrependessem. A literatura, para eles, era a busca da salvação “por meio da arte”⁴³⁴. A escritora, judia, culpada desde o nascimento, portadora do pecado mortal, possuía a mesma meta. Rejeitados e assombrados com o silêncio de Deus perante suas preces tentavam se redimir por meio de suas obras. Clarice e Lúcio, o primeiro tradutor brasileiro de *Drácula*, de Bram Stoker, tinham tanta afinidade que ela se apaixonou por ele e, conforme as palavras dela, em muitas coisas eram tão extraordinários e teriam se casado não fosse o impedimento – no caso, a homossexualidade. Assim, não se desconectam das mazelas sociais, mas atrelam a elas as suas próprias, o que, para tal, o gótico seria relevante.

Diante do exposto, a imagem da morte como recurso gótico se apresenta de maneira diferente nesses autores. Tomo como parâmetro *A menina morta*⁴³⁵, de Cornélio Penna e *A crônica da casa assassinada*⁴³⁶, de Lúcio Cardoso, para comparar com as obras analisadas neste estudo. Os escritores descrevem a morte no além-vida para questionar, entre outros fatores de dominação, aquele que se refere aos gêneros. As escritoras optam pelo *memento mori* para abordarem o mesmo assunto. Nota-se que os rastros do gótico utilizados no mesmo período de produção, século XX, são apreendidos pelo escritor, distintamente da escritora, para exercer a mesma função: denunciar a repressão, as injustiças e a violência. Ora, se

⁴³² ROSENBAUM, 2002.

⁴³³ Idem, p. 23.

⁴³⁴ MOSER, B., 2009, p. 88.

⁴³⁵ PENNA, 1958.

⁴³⁶ CARDOSO, 2004.

existem as normas reguladoras para coibir as transgressões é porque a violação incide sobre o ser humano. A rebeldia e o mal presentes em Joana até na hora da morte confirmam as palavras de Moser de que há necessidade de clemência para sua culpa. Ela invoca a Deus, mas o nega também numa dualidade sagrada e profana. O adormecer se refere à morte e o fogo aberto, talvez, seja uma alusão ao inferno. O fim da gestação e o rebentar livre, a vida. Essa é a metáfora paradoxal de nossa ideia inicial, a morte como metáfora da vida. Com o intuito de deixar o questionamento ao leitor, Clarice usa um eufemismo característico da morte para intitular o capítulo final, a viagem. O instante fundido (vida/morte/vida) é a simbologia de que é preciso força vital e sem medo para lutar contra a morte em vida causada pelas ansiedades culturais geradas pelo controle da sexualidade, os terrores das guerras, o capitalismo e o consumismo exacerbado, a xenofobia, o racismo e muitos outros discursos opressores.

Ela notou que ainda não adormecera, pensou que ainda haveria de estalar em fogo aberto. Que terminaria uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim, enfim livre! Não, não, nenhum Deus, quero estar só. [...] estarei criando instante por instante, não instante por instante: sempre fundido, porque então viverei, só então viverei maior do que na infância, serei brutal e malfeita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente e não se entende, me ultrapassarei em ondas, ah, Deus, e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo⁴³⁷.

Em *As meninas*, as circunstâncias que envolvem a morte de Ana Clara fazem da cena uma imagem, ao mesmo tempo, grotesca e cômica. Para muitos leitores, a morte seria natural, “uma síncope”⁴³⁸. Entretanto, a personagem se encontra num estágio avançado de toxicod dependência. Luís e Sequeira afirmam que um indivíduo, seja biologicamente masculino ou feminino, encontra diversos motivos para se tornar um toxicod dependente. Os fatores pessoais, biológicos, domésticos e culturais são alguns deles. No entanto, “na mulher, a juntar a isso, existem razões que se prendem com a visão social do seu papel e com a construção da sua identidade”⁴³⁹. Isso leva a crer que Lygia Fagundes Telles textualiza, por meio dessa personagem, as maiores opressões sofridas pela mulher brasileira. Das três meninas, embora nenhuma se case, Ana Clara é a única que possui nome tipicamente brasileiro, não conhece o pai, é estuprada, realiza abortos, tranca a matrícula, é

⁴³⁷ LISPECTOR, 1980, p. 216.

⁴³⁸ TELLES, 1985, p. 241.

⁴³⁹ LUIS; SEQUEIRA, 2001, p. 1.

toxicodependente, é surrada e morre. Entretanto, é muito bela. Embora não fique claro para o leitor a *causa mortis*, infere-se uma *overdose* que, a meu ver, é um tipo de suicídio e se relaciona ao gótico.

A menção ao florete e à lembrança da tepidez do ferro de engomar, ainda que simbólicos, são elementos insólitos nesse momento da narrativa. Símbolos do falocentrismo e da opressão feminina, sugerem um diálogo crítico com os discursos de gênero. Personalidades dominantes como Napoleão Bonaparte e Carlos Magno portaram floretes em batalha. O ferro de engomar representa o peso da sujeição sobre a mulher. “E a lembrança do calor como o ferro de engomar desligado – há quanto tempo? – guarda na chapa uma certa tepidez”⁴⁴⁰. Esses objetos poderiam ser vistos como símbolos da sujeição da mulher ao patriarcalismo. Somos fortes, mas estamos cansadas. Vamos lutar pela liberdade. Percebemos uma semelhança entre Ana Clara e Matilda. A adaga, arma que Manfred crava no peito de Matilda, guarda semelhança com o florete, que, em delírio paranoico, Ana Clara penetra em seu peito:

Gritou quando foi se apoiar: o chão fervilhava de baratas. A maior delas se levantou nas patas traseiras, o peito engomado na túnica de esgrima, o florete na mão, *en garde!* Inclinou-se rindo porque a barata também ria atrás da tela de arame da máscara, era uma brincadeira? Olhou mais de perto e escondeu o peito mas era tarde: o florete a varou de lado a lado. Quis respirar e o sangue jorrou do coração coroado de espinhos, espirrando em sua boca com tamanha violência que se engasgou nele⁴⁴¹.

O formato falocêntrico do florete e o sangue jorrando se vinculam ao universo feminino. A sexualidade, a menstruação, o defloramento que, mesmo consentido, remete ao estupro, à maternidade, ao parto, ao aborto e, conseqüentemente, à força da vida e da morte nas mãos da mulher. Ana Clara ama o namorado Max, mas pretende se casar com o escamoso, o noivo. A recente gravidez intensifica as ansiedades da personagem, pois terá que cometer mais um aborto e se submeter ao processo cirúrgico de restauração perineal para simular a virgindade. É preciso ter os atributos exigidos para o comportamento ideal da mulher. Ellen Moers⁴⁴² acena que os desvios e as transgressões sexuais, bem como a libido afluída da mulher, são eixos fundamentais do gótico feminino. De acordo com a teórica, para compreender a escrita gótica feminina é necessário analisar o papel da mulher na sociedade, suas exigências e restrições e as insatisfações que permeiam essas relações no âmbito doméstico, social e cultural. No delírio de Ana Clara, Lygia se apropria de convenções góticas

⁴⁴⁰ TELLES, 1985, p. 242.

⁴⁴¹ Idem, p. 224.

⁴⁴² MOERS, 1985.

e as reorganiza, aprofundando as preocupações concernentes à mulher contemporânea. A autora critica a valorização da virgindade da mulher até o casamento, fundamento da estrutura do poder dominante, sinalizando os conflitos culturais da época e os anseios referentes a eles. De fato, em tempos de luta pela liberdade sexual da mulher, a virgindade e a maternidade são fatores que geram conflitos.

Para tentar reanimar Ana Clara, Lorena assume o papel patriarcal. O reprimido retorna e ela repete as ações de mãezinha por ocasião da morte de Rômulo. A cena mortífera adquire um clima erótico homoafetivo. “Com um braço, Lorena sustentava-lhe o tronco enquanto com a outra mão foi lhe esfregando nos seios a esponja ensaboada”⁴⁴³. Segundo Freud⁴⁴⁴, no complexo edipiano, a mãe é o primeiro amor da criança. Para a filha, então, seria também um amor, além de incestuoso, lésbico. Diante dos dilemas em relação à maternidade e virgindade, esse tipo de relacionamento evitaria tais sofrimentos. É Lorena que acompanha a amiga nas ocasiões dos abortos. É ela também que sempre empresta dinheiro para socorrer Ana Clara. Dito ao contrário, como elas sempre fazem “oriehmid”, esses detalhes revelam inversão dos papéis de gênero. Afinal, na sociedade patriarcal, cabe ao marido trazer o sustento para que a mulher administre o lar e se mantenha dependente da figura masculina.

Outro diálogo crítico subversivo da condição da mulher, questionando o gênero e a sexualidade, é a referência a Eurípedes, em *As bacantes*. Após dar banho em Ana Clara, secá-la e vesti-la de forma sensual, Lorena diz: “Seus pés estão duas pedras de gelo, deixa eu fazer uma massagem. Sossega, Ana! Agora seu nome é Ana Bacante. Bacante e Bacana. Sabe o que é uma bacante? Aquelas ninfetas dos cortejos de Baco, vou te coroar com folhas de parreira. Podre de chique, hein?”⁴⁴⁵. “A língua se enrola, obscena. Uma figura dionisíaca e possessa, se revolvendo no chambre vermelho”⁴⁴⁶. Cabe aqui reafirmar a relevância da cor vermelha e o gótico feminino. Luiz Costa Lima⁴⁴⁷ se vale dos vocábulos “vermelho” e “leveza” para relacionar a *Menina morta* ao vampirismo. Lygia descreve Ana Clara, na hora da morte, como a *femme fatale*, sedutora, bela e fatal. Entretanto, no romance em tela, ela seduz não o homem, mas a mulher, Lorena, que, para ocultar a morte em seu quarto, transgride as leis. A língua obscena encenada com outra mulher mostra que a produção de Lygia abarca a discussão sobre a mudança de comportamento da mulher no século XX. “Se fôssemos uma sociedade calminha Ana chamaria a atenção dos presentes, mas nesta sociedade erótica os presentes

⁴⁴³ TELLES, 1985, p. 224.

⁴⁴⁴ FREUD, 2006.

⁴⁴⁵ TELLES, 1985, p. 227.

⁴⁴⁶ Idem, p. 228.

⁴⁴⁷ LIMA, 2005.

também estão ocupados demais com erotismo. Poucos, pouquíssimos estão rezando”⁴⁴⁸. O vampirismo relacionado à abjeção e à sexualidade elabora a discussão sobre os conflitos internos e os desejos proibidos. A morte da personagem é o mecanismo de preservação da ordem social. Tal qual o vampiro, o abjeto deve ser banido. Lygia se apropria do rastro gótico da abjeção com o intuito de denunciar as experiências traumáticas na vida da mulher contemporânea. A morte reencena a dualidade sagrada e profana vista no *memento mori* do gótico barroco.

Virou anjo dormindo. [...] Afastar os espíritos, Aninha veio carregada deles como se tivesse descido aos infernos, você está bem, Aninha? [...] Tinha a expressão do Anjo Sedutor quando a despi, um fulgor nos olhos que fugiam e voltavam: “Você, Lena? Que é que você vai fazer comigo?”⁴⁴⁹.

Sagrado e profano se confrontam na psique humana, gerando o monstro atual, os terrores de nosso tempo. O parricídio sagrado colocou em dúvida a fé, permitindo atos como o holocausto, perseguições étnicas, religiosas, de gêneros e regimes autoritários contra o ser humano. O gótico funcionará como um meio de exorcismo do mal que traumatiza e aprisiona o “eu”. Por meio da ambiguidade, o prazer e o horror nos rastros do gótico imprimem ao texto uma desconstrução dos padrões, relativizando-os. Dráculas, Frankensteins e Anas Claras são metáforas das mazelas individuais e sociais que precisam ser saneadas com objetivo de sublimar o terror real que a sociedade da espada, isto é, o homem dominante produz ao Outro.

Profundo – repito e olho para Ana Clara. Dormindo. Lião vive pregando que a sociedade expulsa o que não pode assimilar. Ana foi expulsa pela espada flamejante, disse que tinha um florete no peito mas não era um florete, era uma espada. O que dá no mesmo. Coexistência pacífica, ensinam os ensinantes. E na prática⁴⁵⁰.

Expulsar o monstro de Ana Clara antes da morte é um diálogo entre Lygia e o gótico, situando a literatura no patamar de libertação das amarras sociais. A ficção explicita as barbáries reais para ensinar aos que se supõem donos da verdade e do outro que, na prática, o verdadeiro respeito ao ser humano e suas diferenças permitirá a coexistência pacífica no mundo.

A necrofilia, transgressão explorada nos textos góticos, é encenada implicitamente no trecho abaixo, confirmando traços desse estilo textual na memória da autora, e reutilizada para

⁴⁴⁸ TELLES, 1985, p. 229.

⁴⁴⁹ Ibidem.

⁴⁵⁰ Idem, p. 230-231.

expor a sexualidade latente e transgressora das personagens. Menon⁴⁵¹ relata que a perversão necrófila é característica masculina. Embora não seja um tipo de perversidade feminina, o estudioso nos apresenta um rastro da transgressão em *Catimbau*, de Humberto de Campos, na cena do beijo da mulher na boca do vaqueiro cuja cabeça fora decepada. Creio que a imagem entre Lorena e o cadáver, mais do que uma tentativa de ressuscitar, expressa o ato sexual homoafetivo, sadomasoquista e necrófilo como estratégia narrativa para desconstruir, ironicamente, a visão da mulher como objeto sexual. Aquilo que pertence ao universo masculino, principalmente no tocante à sexualidade, é passível de pertencer ao mundo feminino.

Firmava-se nos joelhos, apertando-lhe os flancos entre os pés em ponta voltados para dentro, calcando com força na altura dos rins: cavalgava leve num galope sem tocar a sela, só as mãos subindo e descendo no ritmo que era o da própria respiração. [...] – A nós voltei! – exclamou atirando a cabeleira para as costas. “Estavam doidas essas duas? Que brincadeira mais sinistra era essa?” – pensou Lia. Quis falar mas não pôde porque agora acompanhava as variações da massagem, Lorena era criativa, inventava movimentos como esse de lagarta, os pulsos colados ao peito de Ana Clara, só os dedos se distendendo e se contraindo como lagartas cavando a terra, contornando lentamente o coração obstinado. [...] Assim de costas, resfolegando sobre o corpo, ela parecia empenhada não em fazê-lo respirar mas gozar num jogo erótico tão desesperado que Lia precisou morder o lábio para não gritar “chega!” Aproximou-se. Uma gota de suor escorreu da testa de Lorena e pingou no peito de Ana Clara, montaria doce e mole num abandono que contrastava com a tensão da cavaleira firme no seu galope alto [...] ⁴⁵².

A mesma estratégia de Clarice é utilizada por Lygia. Imagens eróticas se intercalam com as sagradas. Evocam o diálogo de que por meio da religião se expurgam os pecados e se redime o pecador, inclusive na morte. A crítica irônica a esse tipo de discurso se confirma nas palavras de Lia, a mais subversiva delas. Ela pede que Lorena pare com o teatro de “brincar” de missa. A menção ao religioso é um eufemismo que ameniza a condição pecadora das protagonistas. Como já descrito antes em Poe, violar a lei constituída, cometer o pecado, minimiza a culpa, pois são as opressões estimuladas legalmente que causam a violação.

Rezava no missal empertigada, os lábios se movendo quase silenciosos, os olhos transparentes. Total beatitude. Espero comendo desesperadamente os biscoitos da lata, eu explodiria se não tivesse neste instante alguma coisa pra mastigar. Em meio da leitura imperturbável, pousou a mão na testa de Ana Clara:

⁴⁵¹ MENON, 2007.

⁴⁵² TELLES, 1985, p. 243-244.

– *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona ei requiem sem-piternam*⁴⁵³.

O desfecho narrativo nos deixa supor que a morte nesse contexto é também uma metáfora da vida. A ironia da cena adensa a subversão. Contrariamente às heroínas do gótico, Ana Clara se imagina independente, mas vê no noivo rico a oportunidade de ascensão social. Modelo e capa de revista de fazer inveja a Lorena e Lia, ela sonha com viagens ao exterior e objetos que simbolizam *status* social, como quadros de pintores famosos e casacos de luxo. No entanto, seu envolvimento com Max, o homem-sombra que se torna um vilão tirânico moderno, aprisiona não seu corpo físico, mas o psicológico ao contribuir para a incursão da personagem no mundo sombrio das drogas. O vício a leva à perdição e avoluma o sentimento de desamparo e solidão que culmina na morte. Ironicamente, Lorena a maquia e a veste luxuosamente como se fosse a uma festa. O que lhe foi negado em vida, de certa forma, lhe foi proporcionado na morte. “– Podre de chique, hein, Ana Turva? Marrocos”⁴⁵⁴.

Lorena a enfeita para ocultar a morte, “[...] mais importante do que enfeitar a morte seria escondê-la”⁴⁵⁵. Os crimes nas narrativas góticas do século XVIII precisavam ser ocultos porque denunciavam as diversas transgressões dos patriarcas. No gótico contemporâneo, há a necessidade de expor a morte provocada pela sociedade exploradora para a qual os lucros e o poder são mais importantes que a vida humana e os ambientes favorecem a degradação da integridade física e psíquica.

Beville argumenta que a passagem para o século XX foi de grande importância para se compreender as transformações literárias góticas. As novas manifestações do horror gótico atendiam às mudanças contemporâneas em diversos segmentos do conhecimento humano, entre os quais a psicanálise, que teve significado primordial. No início do século XX, as novas modalidades góticas, de profundo cunho psicanalítico, serviram de base para criticar um mundo em que a perda de “realidade” e ‘significado’⁴⁵⁶ eram cada vez maiores. Nesse viés, temas relacionados aos elementos estranhos que mascaram nossos temores mais secretos e desejos suprimidos, como a morte, o “eu” cindido e o grotesco são apropriações que marcam a narrativa gótica contemporânea⁴⁵⁷. Hogle crê que, no gótico contemporâneo, os embates

⁴⁵³ Idem, p. 245.

⁴⁵⁴ Idem, p. 248.

⁴⁵⁵ Ibidem.

⁴⁵⁶ No original: “[...] ‘reality’ and ‘meaning’[...]” (BEVILLE, 2009, p. 62)

⁴⁵⁷ O terror do gótico, portanto, muitas vezes inerente aos seus monstros e outros corpos, funciona como uma contra-narrativa desconstrutiva que apresenta o lado mais sombrio da subjetividade: os fantasmas da alteridade que assombam o nosso eu frágil. Nesse ângulo, torna-se necessário analisar o gótico em termos de oposições e confrontos: vida e morte; bem e mal; humano e monstruoso; masculino e feminino; eu e outro; passado e presente; ficção e realidade, e assim por diante. Como um meio discursivo, o gótico funciona para borrar as

edipianos entre pais e filhos revelam cenas familiares nas quais o “sujeito perseguido”⁴⁵⁸ se torna o progenitor temido, responsável pelo dilema pessoal do filho. Podemos afirmar, então, que o “gótico psicanalítico” perscrutaria pertinentemente o mais recôndito da psique humana. Por essa teia de pensamentos, o vício e os conflitos edipianos da personagem acarretam a perda da realidade, como sugere a própria alcunha “Ana Turva”. Os delírios e o real se tornam pontos fronteiros que confundem o “eu”, geram o monstro humano que retira a vida dos filhos gerados e a sua própria existência. Por isso, Ana Clara segue o caminho da mãe. Pratica vários abortos e se suicida.

Os excessos característicos do gótico permeiam toda a narrativa d’*As meninas* e marcam a cena final. A racionalidade e a ordem são contestadas pela irracionalidade do fato. Lorena esmera nos cuidados com o cadáver. Maquiagem, vestuário e penteado ajeitados com rigor. Perfumada, bem calçada e protegida com o *Agnus Dei*, sob a névoa, o corpo é transportado para uma pracinha. Lygia se apropria de convenções góticas contemporâneas, como a névoa, a solidão da praça e a noite num diálogo questionador da sociedade que vive de aparências. Lorena e Lia se tornam “fora-da-lei”, transgredindo normas pela própria imposição de seus teores, ou seja, o teor rigoroso das leis que segregam é o cerne da transgressão. Lygia desvirtua suas personagens, aproximando-as da realidade não idealizada. A ideia de que a mulher tem seus papéis definidos e deve agir conforme o que foi estipulado pela sociedade misógina e capitalista é desconstruída. O fato insólito na morte de Ana Clara expõe a crítica às exigências contemporâneas acerca da mulher e de sua sexualidade. Ao fazer de conta que Ana Clara está viva, Lorena explicita a dupla ideia de que a mulher deseja viver sem os anseios gerados pelo consumismo e normas de beleza estipuladas pelos padrões sociais, sem o repúdio ou contenção à sexualidade feminina, bem como a certeza de que as intransigências sociais, em confronto com o “eu”, conduzem à repressão. Na impossibilidade de lidar com os transtornos, o melhor é fantasiar. Revestir o cadáver com elementos que exalam vida é uma fuga ao enfrentamento real dos problemas. Confirmamos a morte na ficção como metáfora da libertação feminina. A morte simbolizando o corte de todas as amarras sociais e culturais que afligem os marginalizados, em especial a mulher.

O crítico literário Frederick Karl analisa um tipo de figura gótica masculina, o qual descreve como *outsider*. É um tipo de herói às avessas, que age contrariamente aos outros. Anda na contramão da sanidade e da legalidade. As proibições inflexíveis da lei não fazem

distinções que existem quando oposições como essas são apresentadas. Assim, o gótico pode ser interpretado como uma exploração da subjetividade;

⁴⁵⁸ No original: “[...] persecuted subject [...]” (HOGLE, 2002, p. 266)

parte de seu mundo. Ele é um estranho cujos desejos mórbidos e ímpetos avassaladores são poderosos. Sua natureza complexa exige um olhar crítico perspicaz para decifrar a simbologia de sua mente obscura, que o situa entre o herói e o vilão. Um bom exemplo do *outsider* é a personagem Heathcliff, de Emily Brontë, que Karl compara a uma figura da tragédia grega. Limítrofe entre o bem e o mal, provoca atração e repulsa. Para o crítico, o *outsider* “é verdadeiramente contracultural, uma força alternativa, quase mítica em sua encarnação dos fardos e pecados da sociedade”⁴⁵⁹. É um ser no limiar do bem e do mal, do sofrimento e da destruição, e vive às margens sociais. Diante desse ponto de vista, podemos afirmar que nossas protagonistas em análise são *female outsiders*, pois pagam tanto pelos seus pecados quanto pelos pecados de uma sociedade contemporânea mortífera, terrorista, violenta, capitalista e misógina, na qual existir “significa culpa”⁴⁶⁰. Vale observar que a *female outsider* vai ao encontro do abjeto. O ser abjeto também caminha na contramão da lei, atrai e repugna, além de possuir poder autodestrutivo, “vive sob o comando da morte”⁴⁶¹, ou seja, “é a morte infectando a vida”⁴⁶². Tais afirmações são corroboradas ao longo das três narrativas analisadas. A vida das protagonistas, especialmente, de Macabéa, Joana e Ana Clara, é apresentada ao leitor como se a morte fosse suas próprias sombras, assombrando suas existências já condenadas pelo sofrimento. A morte das três protagonistas, como desfecho das narrativas em tela, comprova a ideia de Kristeva de que a exclusão, a vida insignificante e os complexos da infância levam ao grau máximo da abjeção. O abjeto trai, usurpa, mente, engana, e mata até mesmo a si próprio. Como solução ao complexo de Electra, as três protagonistas se sublimam no momento da morte simbólica.

A conjuntura social, política, cultural, econômica e religiosa do século XX propiciou o resgate dos rastros góticos para imprimir na literatura brasileira de autoria feminina a textualização das ansiedades num diálogo crítico subversivo. Verifiquei neste capítulo a multiplicidade de rastros dispersos no labirinto da tradição e a alta mobilidade e atualização das convenções góticas, conforme atestado pela fortuna crítica estudada. Vale expor que, devido à miríade de rastros, extensa mobilidade e atualização, bem como a variedade de traços encontrados nos romances em análise, fiz um recorte que, embora significativo do período das produções, no contexto brasileiro, e da escrita feminina, não pôde abranger outros tantos de igual relevância para o estudo do gótico em obras da literatura brasileira de autoria

⁴⁵⁹ No original: “He is truly countercultural, an alternate force, almost mythical in his embodiment of the burdens and sins of society” (KARL, 1975, p. 239).

⁴⁶⁰ No original: “[...] existence ‘means’ guilt; [...]” (BEVILLE, 2009, p. 32.).

⁴⁶¹ No original: “[...] it lives at the behest of death [...]” (KRISTEVA, 1982, p. 15).

⁴⁶² No original: “[...] It is death infecting life [...]” (KRISTEVA, 1982, p. 4).

de escritoras. Após a investigação realizada, os sintomas de estranheza que encenam as ansiedades culturais, sob a forma do monstro, do duplo, do abjeto e do grotesco que transformam as protagonistas em estranhas meninas serão o objeto de estudo do próximo capítulo.

CAPÍTULO III - ESTRANHAS MENINAS

Por que surgem em mim essas sedes estranhas? A chuva e as estrelas, essa mistura fria e densa me acordou, abriu as portas de meu bosque verde e sombrio, desse bosque com cheiro de abismo onde corre água. E uniu-o à noite.

Mas que não se lamentem os mortos: eles sabem o que fazem.

(Clarice Lispector)

No capítulo anterior, constatei que Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles se apropriaram dos rastros góticos inseridos no labirinto da tradição literária, patrimônio universal, para textualizarem os medos e as ansiedades pessoais e coletivas da mulher brasileira no século XX. As apropriações parodísticas e intertextuais aclimataram pertinentemente as convenções do gótico literário em solo brasileiro, reorganizadas e atualizadas de forma a manter sua função precípua: contestar e subverter. O gênio de nossas escritoras recuperou fórmulas que auxiliam a propor questionamento aos padrões vigentes em não conformidade com o mundo contemporâneo, marcado por céleres e constantes transformações. A narrativa fragmentada permitiu uma gama de discussões reformuladas sobre o universo feminino. Se a “nova mulher”⁴⁶³ emergida no final do século XIX, atormentada pelas inovações científicas e pelo progresso urbano, libertava-se das amarras vitorianas, podemos afirmar que do período entreguerras até os anos 1980 nascia aquela que eu denomino “neofêmina”: a mulher com necessidade de se libertar dos resquícios da era patriarcal para enfrentar os novos desafios de se acarear com a morte iminente de entes queridos, familiares e conterrâneos, lutar contra os regimes políticos ditadores e conciliar suas peculiaridades femininas particulares com as exigências familiares, e também as capitalistas e consumistas do coletivo social. A estranha mulher entra em cena com o intuito de se proteger das desventuras e infortúnios de uma sociedade que muda, mas insiste em se manter

⁴⁶³ BOTTING, 1996, p. 90.

misógina. Outro fator agravante dessa situação é a religião. A perda da fé acarretada pelo parricídio não garantiu a eliminação o medo inerente ao ser humano, sobretudo do desconhecido, inclusive da morte. A ciência avançou e fomentou novos anseios, mas não foi capaz de esclarecer pontos obscuros e misteriosos da vida humana física e psíquica que se deparava sobremaneira com os ardis cotidianos. Dessa maneira, o gótico, capaz de fornecer subsídios aterrorizantes e, em *feedback*, auxiliar na compreensão de que o medo e as instabilidades intrínsecas e extrínsecas reais e fictícias acerca do (des)conhecido são indissociáveis do ser humano, ganha corpo nas narrativas, inclusive nas brasileiras.

Assim, a partir do final do século XIX, questionar temáticas, narrando histórias de donzelas perseguidas por vilões tirânicos, em ambientes isolados e assombrados pelos mortos, tornou-se um *nonsense*, pois o terror estava concentrado nos ambientes urbanos repletos de perigos ameaçadores da integridade física e psíquica humanas. A percepção aguçada de intelectuais como Stoker, Shelley, Dostoyevsky, Stevenson e Wilde muda os rumos da narrativa gótica, catalisando uma forma de textualização, que Beville⁴⁶⁴ define como “dramas de possessão e de fragmentação da identidade sob a forma de um *doppelgänger*”.

A exploração de dilemas do “eu” bipartido sob a ótica do gótico literário ganha, em 1919, um aliado. A publicação de Freud, intitulada *Das Unheimlich (O estranho)*, ilumina pontos sobre a sensação de estranheza do leitor, mediante fatos relacionados às incertezas e medos da vida real. A análise semântica e etimológica do termo *Unheimlich* feita pelo psicanalista remete às convenções góticas⁴⁶⁵. Dessa forma, o estudo oferece base ampla para a compreensão estética do estranho em nossa análise. Para melhor compreensão, o “eu” cindido gera o estranho e provoca sentimentos de estranheza. São as ansiedades sentidas quando o indivíduo se confronta com as adversidades e opressões do cotidiano, seja no mundo real, seja na sua transposição para a arte. A partir desse fenômeno, surgem as manifestações do duplo (*Doppelgänger*), as repetições involuntárias, as credices como o animismo, as ilusões, a

⁴⁶⁴ No original: “[...] dramas of possession and the fragmentation of identity in the form of the doppelgänger” (BEVILLE, 2009, p. 201).

⁴⁶⁵ Freud (2006) analisa a etimologia do termo em várias línguas e o resultado em algumas delas conflui a uma semântica própria dos textos góticos. Transcrevo aqui um trecho exemplificador: “[...] LATIM: (K.E. Georges, *Deutschlateinisches Wörterbuch*, 1898). Um lugar estranho: locus suspectus; numa estranha hora da noite: intempesta nocte. GREGO: (Léxicos de Rost e de Schenkl). (isto é, estranho, estrangeiro). INGLÊS: (dos dicionários de Lucas, Bellows, Flügel e Muret-Sanders). Uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, uncanny, ghastly; (of a house) haunted; (of a man) a repulsive fellow. FRANCÊS: (Sachs-Villatte). Inquietant, sinistre, lugubre, mal à son aise. ESPANHOL: (Tollhausen, 1889). Sospechoso, de mal agüero, lúgubre, siniestro. As línguas italiana e portuguesa parecem contentar-se com palavras que despreveríamos como circunloquções. Em árabe e hebreu ‘estranho’ significa o mesmo que ‘demoníaco’, ‘horrível’” (p. 239).

loucura, a personificação, a ‘crença na onipotência de pensamento’⁴⁶⁶ e fatores relacionados à morte.

Em vista disso, o sublime contemporâneo abarca as emoções assustadoras, amedrontadoras, horripilantes, aflitivas e repulsantes, despertadas pelo estranho, pois é algo intrínseco ao indivíduo. Algo que lhe pertence, mas incomoda. De fato, a partir da análise, Freud afirma que os sentimentos de estranheza são aqueles que um dia foram familiares, conhecidos, mas por algum motivo, foram reprimidos no inconsciente. Entretanto, ao retornarem à consciência, esses sentimentos provocam sensações de desconforto e estranhamento. Deveriam ficar ocultos, mas vêm à tona.

Tzvetan Todorov, em sua teoria sobre a literatura fantástica, mostra ter sido influenciado por Freud ao definir o estranho como um gênero literário específico da literatura gótica. O teórico ainda associa o gênero à escrita sob a rubrica de autoria feminina, a qual difere da escrita masculina inserida na insígnia do maravilhoso. Todorov afirma que

O fantástico tem pois uma vida cheia de perigos, e pode desvanecer-se em qualquer momento. Mais que ser um gênero autônomo, parece situar-se no limite de **dois gêneros: o maravilhoso e o estranho**. Um dos grandes períodos da literatura sobrenatural, o da novela negra (*the Gothic novel*) parece confirmar esta situação. Em efeito, dentro da novela negra se distinguem duas tendências: a do sobrenatural explicado (**do “estranho”**, por assim dizê-lo), **tal como aparece nas novelas de Clara Reeves e da Ann Radcliffe**; e a do sobrenatural aceito (ou do “maravilhoso”), que compreende as obras do Horace Walpole, M. G. Lewis, e Mathurin. Nelas não aparece o fantástico propriamente dito, a não ser tão só os gêneros que lhe são próximos⁴⁶⁷.

Podemos considerar que Todorov sugere a incidência do estranho na narrativa gótica de autoria feminina porque se relaciona com o retorno do reprimido. Com efeito, sendo a mulher mais limitada nos âmbitos familiar e social e, conseqüentemente, mais oprimida, a textualização dos dilemas e paranoias femininos gerados pela repressão, por meio dos elementos característicos das diversas manifestações do estranho, perturbará o leitor, promovendo uma reflexão sobre os discursos morais em voga. Os excessos góticos irão manifestar, na escrita de autoria feminina do século XX, aquilo que Elódia Xavier constata como o esfacelamento da unidade familiar patriarcal e a simbologia dos avanços na

⁴⁶⁶ Expressão que Freud retomou de um paciente e quer dizer mau-olhado. Em inglês, *the evil eye*, e, em alemão, *der böse Blick* (FREUD, 2006, p. 257).

⁴⁶⁷ O texto encontra-se disponível em: <<http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/2260559.pdf>> (TODOROV, 1981, p. 24; grifos meus).

emancipação da mulher⁴⁶⁸, bem como as ideologias feministas e o repúdio à política ditadora, nas palavras de Constância Lima Duarte⁴⁶⁹.

Seguindo uma plêiade representativa do gótico urbano, tais como Wilde, Stevenson e Poe, Clarice e Lygia optam por duas grandes metrópoles brasileiras, Rio de Janeiro e São Paulo, como eixo espacial central das narrativas em análise. Os enredos gravitam em torno desses elementos expostos até o momento. Macabéa e Joana vivem vidas desajustadas no Rio de Janeiro. Já Lia, Lorena e Ana Clara problematizam seus dilemas em uma das capitais mais populosas do Brasil: São Paulo. Suas vozes urbanas assumem o que chamarei de modalizadores góticos, constituintes da escrita feminina moderna e pós-moderna, capazes de abarcar, por meio da paródia, da intertextualidade e da ironia, as questões referentes ao gênero e à identidade. São as variantes do estranho emaranhadas nos traços da memória. Tais modalizadores compõem o corpo monstruoso estranho na sociedade consumista, capitalista, industrial, misógina e déspota na índole política. Dito de outra forma, trata-se de um corpo tão excessivamente transgressivo que se torna ativo e passivo diante da própria violência, marcando a narrativa com sua resistência ao poder vigente. As experiências sombrias dos corpos inseridos na paisagem urbana de indizível miséria e excessos são capazes de desvirtuar e influenciar a mente humana e imprimem uma atmosfera de medo e mistérios, por meio do horror sublime, elemento nuclear do gótico contemporâneo e pós-moderno, conforme se pode constatar, em *As meninas*, na fala de Ana Clara: há “noite estrelada com gente do cortiço se despencando pelas janelas pelos muros. ‘Sua mãe está lá? A novela já começou. Ela não vem?’ perguntou a Mina que engravidava dia-sim dia-não”⁴⁷⁰. Também o progresso das cidades, principalmente das grandes metrópoles, revela uma vida artificial, reproduzida de modelos estabelecidos pela moda, pelas máquinas e pelo consumo, além da agitação política provocada pelos dirigentes ditadores, tanto na Europa quanto no Brasil, que afetaram o ser humano em seu espaço mais intrínseco.

De fato, o medo como resultado óbvio dessa realidade aterradora afetou a psique humana. Lygia e Clarice textualizam, por meio de suas protagonistas, as preocupações reais e os efeitos prejudiciais da modernidade. Rodrigo S. M., narrador-personagem de *A hora da estrela*, evoca a realidade das mulheres suburbanas: “Como a nordestina, há **milhares** de moças espalhadas por **cortiços, vagas** de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a

⁴⁶⁸ XAVIER, 1998/2007.

⁴⁶⁹ DUARTE, 2007.

⁴⁷⁰ TELLES, 1985, p. 77.

estafa”⁴⁷¹, nas metrópoles superlotadas. A vida sub-humana dos pobres explorados pelos ricos acentua os extremos de pobreza e riqueza e pinta a tela da miséria. Dentro desses aglomerados, o mal-estar e o medo multiplicam os conflitos e os traumas urbanos brasileiros. O fragmento abaixo narrado por Ana Clara, em *As meninas*, exemplifica a visão de Beville⁴⁷² de que, em termos literários, as mutações do gótico expressam o lado sinistro da pós-modernidade, questionando a ética e a moral, ponto central de subversão dos textos góticos:

O **quarto gelado da construção** que não acabava nunca e ainda bem que não acabava porque o dia que acabasse. [...] “Quero voltar pro Recife assim que acabar essa **maldita construção** e me livro de você com sua **maldita filha**.” O **cimento cinzento os ratos cinzentos sujos de cal as baratas cascudas, sujas de cal** e nas unhas nos cabelos na boca cal cal. Entrava no pão nos olhos nos ouvidos e a gente precisava soprar o pão e a roupa⁴⁷³.

Clarice e Lygia exploram os traços dos romances góticos, precipuamente o urbano e feminino, para descreverem, de forma epigramática, como muitas mulheres pobres viviam e como eram tratadas. O ambiente narrativo em ambas revela a insegurança da mulher, inserida no espaço doméstico precário, onde pululam diversas fontes de medo. É no inevitável burburinho das cidades e no reduto familiar que as mulheres “nascidas para amargar e embrutalizar ainda mais do que aqueles que a contragosto lhes deram a vida”⁴⁷⁴ são expostas a situações temerosas, fontes de suas ansiedades. Estas provocam a divisão do eu e liberam sintomas do estranho característicos do gótico. No romance de Lygia, Ana Clara será perseguida por toda a narrativa pelos fantasmas da infância:

A memória tem um olfato memorável. Minha infância é inteira feita de cheiros. O cheiro frio do cimento da construção mais o cheiro de enterro morno daquela floricultura onde trabalhei enfiando arame no rabo das flores até chegar à corola porque as flores quebradas tinham que ficar de cabeça levantada na cesta ou na coroa. O vômito das bebedeiras daqueles homens e o suor e as privadas mais o cheiro do Doutor Algodãozinho. Somados pomba. Aprendi milhões com esses cheiros mais a raiva tanta raiva tudo era difícil só ela fácil⁴⁷⁵.

As manifestações do estranho, a abjeção, o grotesco, bem como o sublime, articularão nas narrativas um campo de forças antagônicas, motivando no leitor emoções como o asco, o

⁴⁷¹ LISPECTOR, 1980, p. 14. Grifos meus.

⁴⁷² BEVILLE, 2009.

⁴⁷³ TELLES, 1985, p. 75-76. Grifos meus.

⁴⁷⁴ No original: “[...] born to embitter and brutalise yet further the lot of those who unwillingly gave them life” (GISSING, 1974, p. 130).

⁴⁷⁵ TELLES, 1985, p. 34.

riso, a empatia, a simpatia, a repulsa e o horror. As tensões psíquicas regidas pelas leis do inconsciente em busca da realização dos desejos femininos reprimidos *versus* o contexto real brasileiro do século XX, o momento histórico objeto narrativo de Clarice e Lygia, serão textualizadas por meio da monstruosidade humana e do horror sublime contemporâneo, rastros góticos. Certamente, como afirma Vasconcelos, “o romance *gótico* emerge em múltiplas facetas, dos embates entre o indivíduo e a sociedade, do sobrenatural, dos recônditos da alma humana”⁴⁷⁶.

Já as personagens, estranhas meninas, articulam no texto o simbólico entre a censura e as emoções desencadeadas por elas. A fala a seguir da protagonista de *As meninas*, Ana Clara, ilustra o conflito gerado diante da situação acima descrita. Ela diz: “Mas por que minha cabeça tem que ser minha inimiga pomba. Só penso pensamento que me faz sofrer. Por que esta droga de cabeça tem tanto ódio de mim?”⁴⁷⁷. Pode-se firmar que as novas expressões encontradas por Wells, Stevenson e Wilde para espelharem em seus romances as preocupações do século XIX⁴⁷⁸ se adéquam ao contexto⁴⁷⁹ vivido por nossas autoras.

3.1 MEDO NOS OLHOS VIVOS, REFLEXO DE OLHOS MORTOS

A construção espacial física e psicológica, por meio do animismo, considerado por Punter e Byron elemento típico da escrita gótica, reveste de humanidade objetos inanimados produzindo o estranhamento. Em *Perto do coração selvagem*, o modalizador caracterizará a mente fantasiosa de Joana, predizendo sua solidão e abandono por toda a narrativa, pois articula o espaço assustador externo, a capital carioca que, no contexto histórico, encontrava-se em clima de medo e incertezas que a Segunda Guerra infligia aos brasileiros e a psique da protagonista. A linguagem prosopopeica da menina Joana, introduzindo a fabulação, expressa as ansiedades subjetivas provocadas pela inconstância do mundo moderno, conforme se pode observar nos fragmentos a seguir. O som da máquina do pai, “tac-tac... tac-tac-tac [...]

⁴⁷⁶ VASCONCELOS, 2007, p. 188. Grifo meu.

⁴⁷⁷ TELLES, 1985, p. 29.

⁴⁷⁸ DRYDEN, 2003.

⁴⁷⁹ Julio Jeha (2014), ao estudar *As ligações criminais do gótico*, expõe que a sensibilidade da narrativa gótica capta o lado tenebroso consequente da industrialização promovida pelo avanço da ciência. Houve um reforço das ideologias de poder por meio do monstro humano. Os desvios comportamentais, após o progresso urbano, passam a ser encenados em áreas escuras da cidade, botequins, casas de jogatina, bairros, ruas e casas. Desta forma deixam entrever o homem sem sua máscara social, ou seja, as protagonistas retratam o “mundo transformado em inferno pelos próprios seres humanos” (p. 6). A destruição física e psicológica enfatiza o disforme, o lúgubre e o violento, metaforizando “[...] o domínio do mal sobre o mundo: sobre a sociedade, sobre a mulher [...]” (JEHA, 2011, p. 111).

trotando”⁴⁸⁰, tal qual as armas bélicas mortíferas, contrastam com o silêncio e “o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer”⁴⁸¹. A angústia e a insegurança eram sentidas pelas pessoas frente à instabilidade da vida perante a guerra. A frialdade e o brilho da vidraça da janela, substituta da madeira durante o processo expansivo urbano, confirmam, além da fragilidade da vida, a insensibilidade do homem contemporâneo. “O guarda-roupa dizia o quê?”⁴⁸². Dizia sobre o medo, a escuridão e o horror dos esconderijos dos inocentes perseguidos e ameaçados, cujas “orelha[s] à escuta, grande[s], cor-de-rosa e até, *possivelmente*, morta[s]”⁴⁸³ se encontravam amedrontadas. Repentinamente, em meio ao silêncio reinante, Joana afirma que “num estremecimento deram corda no dia”⁴⁸⁴ e a inumana realidade da metrópole “recomeçou a funcionar”⁴⁸⁵, violenta como o conselho do pai: “Bata com a cabeça na parede!”⁴⁸⁶. O acordar do relógio, o ranger das folhas se esfregando “umas nas outras”⁴⁸⁷, a galinha devorando as minhocas que espreguiçavam, o carro matando a boneca e o barulho do bonde que provoca o sono pelo medo sentido são, pois, o retrato “das coisas revivendo cheias de pressa”⁴⁸⁸ que marcam a agitação e a violência urbanas. Sabe-se que bonecas possuem estrita ligação com a infância. O fato de a criança sentir prazer em torná-las um organismo vivo não é motivo de estranheza⁴⁸⁹. Entretanto, assassiná-la por meios que aludem ao real, o atropelamento, confirma o temor de se viver na metrópole contemporânea. O elemento irreal, a fada, ressuscita “a filha”⁴⁹⁰ e também traz à cena o medo proposto por Moers⁴⁹¹ ao conceituar o gótico feminino. A autora crê que a escrita gótica feminina elabora a textualização do medo e da insegurança que as mulheres sentem em relação ao aprisionamento doméstico e de seu corpo sexual e reprodutor. A constante polarização entre o mundo externo e o interno é uma tentativa de unir ao sujeito uno

⁴⁸⁰ LISPECTOR, 1980, p. 11.

⁴⁸¹ Ibidem.

⁴⁸² Ibidem.

⁴⁸³ Ibidem. Grifos meus.

⁴⁸⁴ Ibidem.

⁴⁸⁵ Ibidem.

⁴⁸⁶ Idem, p. 15.

⁴⁸⁷ Idem, p. 11.

⁴⁸⁸ Ibidem, p. 11.

⁴⁸⁹ Freud (2006) associa os efeitos do estranho (*unheimlich*) às ansiedades que decorrem do complexo de castração durante a infância. As repressões psíquicas dos desejos pulsionais nessa fase do desenvolvimento emergem do inconsciente em momentos de confronto entre o “eu” e o mundo. Dessa forma, na literatura, a prosopopeia favorecerá o sentimento de estranheza no leitor caso desperte a dúvida entre a animação ou inanimação do objeto. Assim, a boneca, brinquedo pertencente ao universo infantil, sobretudo feminino, ser tratada pela criança como um ser vivente não causa medo nem estranhamento. É a ressignificação do reprimido no momento de seu retorno que constitui o paradoxo. No cerne daquilo que mais se teme se encontra o mais genuíno desejo. Os temas relacionados ao estranho são fenômenos relacionados ao duplo (*Doppelgänger*).

⁴⁹⁰ LISPECTOR, 1980, p. 13.

⁴⁹¹ MOERS, 1985.

elementos de outros seres do universo. Vê-se, então, que a personificação do espaço narrativo e a fantasia de Joana marcam seu caráter ambíguo e sua luta interior entre o bem e o mal, desde a infância.

De fato, conforme Freud, as manifestações do estranho abalizadas pelo duplo podem ser sintomatizadas em qualquer uma das fases do desenvolvimento. Simulando a muralha protetora, erigida para se refugiar das ameaças externas, o ego (*self*) cinde e intercambia com outro estranho a si. Nesse processo, a recorrência de coisas idênticas se torna constante. Nas palavras do psicanalista, a repetição de elementos similares pode atravessar gerações. Em coro com Freud e escritores góticos amantes dessas estratégias, a exemplo de E.T.A. Hoffmann, Clarice e Lygia investem na repetição para que o leitor se comova diante das protagonistas. Em outras palavras, as atitudes transgressoras serão explicadas no momento da compreensão de que o passado traumático na infância foi o responsável pelo infortúnio das personagens, confirmando a visão de Todorov mencionada anteriormente. Há também uma possível identificação leitor-personagem, tendo em vista que tais atitudes são passíveis de acontecer no mundo real.

No romance *As meninas*, Ana Clara tem consciência da vida miserável e sofrida que viveu junto com a mãe. A promiscuidade de Judite Conceição trazia dor e degradação a ambas. A união da mulher ao homem com fins de estabilidade e o sexo como fonte de renda são questionados por meio dessas personagens. As digressões de Ana Clara, no referido romance, evidenciam o padecimento da alma feminina frente às contradições mundanas, tal como se percebe nos monólogos abaixo transcritos:

A carinha tão sem dinheiro contando o dinheiro que nunca dava pra nada. “Não dá” – ela dizia. Nunca dava porque era uma tonta que não cobrava de ninguém. Não dá não dá ela repetia mostrando o dinheirinho que não dava embolado na mão. Mas dar mesmo até que ela deu bastante. Pra meu gosto até que ela deu demais. Uma corja de piolhentos pedindo e ela dando. O mais importante foi o Doutor Algodãozinho⁴⁹².

Todos os amantes da mãe marcam a filha de modo indelével. O ato sexual traumático com o “Doutor Algodãozinho” é reprimido e seu retorno, na forma do estranho, leva Ana Clara ao suicídio pelo veneno das drogas, assim como a mãe ingere formicida, após ser violentada, desta vez não sexualmente, mas em sua dignidade como ser humano e mulher. A violência de um dos amantes mata o filho em seu ventre:

⁴⁹² TELLES, 1985, p. 30.

Minha mãe já tinha apanhado feito um cachorro e agora estava deitada e encolhida gemendo, gemendo ai meu Jesus ai meu Jesus meu Jesusinho. [...] o choro de ódio é estimulante as minhas melhores idéias nasceram do ódio. [...] “Não quero nem saber” ele disse dando-lhe um bom pontapé. Uivou de desgosto o dia inteiro e nessa noite mesmo tomou formicida. [...] Chutou na perfeição. Ou foi aquele outro? Não interessa. “Ele matou seu irmãozinho” – ela choramingou apertando a barrigona⁴⁹³.

Lygia textualiza o horror da violência doméstica no intuito de prover às leitoras um padrão literário paradigmático com o qual as mulheres se deparam no cotidiano. O horror encenado pelas protagonistas do gótico, nas palavras de Lorena Sales dos Santos, fornece uma evasão que atenua as ansiedades, mas também limita os desafios, visto que corrobora a hierarquia de gêneros⁴⁹⁴. Nesse viés, o fator de repetição⁴⁹⁵ a que Freud se refere valida a contribuição da fortuna crítica recente do gótico, segundo a qual, apesar da fuga durante a leitura, devido à suposta inércia pela ausência de perigo, cabe ao leitor refutar ou ratificar tais repetições. Os fatos familiares perturbadores introjetados na memória inconsciente, narrados na obra, remetem à ideia de Modleski de que os segredos familiares terríveis motivam o medo e o horror⁴⁹⁶. O dentista protela o tratamento da criança até que seja possível manter relações sexuais com ela. Ana Clara lamenta seu infortúnio da seguinte forma:

Cresci naquela cadeira com os dentes apodrecendo e ele esperando apodrecer bastante e eu crescer mais pra então fazer a ponte. Uma ponte pra mãe e outra pra filha. Bastardo. Sacana. As duas pontes caindo na ordem de entrada em cena. Primeiro da mãe que se deitou com ele em primeiro lugar e depois. *Fui passando pela ponte a ponte estremeceu água tem veneno maninha quem bebeu morreu*⁴⁹⁷.

O estupro, cena peculiar dos textos góticos, denuncia a perseguição que as mulheres sofrem. O olhar crítico e sagaz de Lygia reforça argumentos de que a mulher do século XX se encontra num mundo de medos e incertezas no qual o homem ainda se inscreve como força predominante. Confirma também o horror urbano em seus espaços de clausura propícios às transgressões e perversões. O hímen, considerado requisito primordial da virgindade e “ponte” para o casamento nos moldes religiosos tradicionais, é rompido com violência, isto é, de forma súbita e assustadora. O motor se mantém ligado para não levantar suspeitas sobre a transgressão. Ao abordar assuntos de interesse feminino para alertar as leitoras sobre as

⁴⁹³ Idem, p 76.

⁴⁹⁴ SANTOS, L., 2010.

⁴⁹⁵ FREUD, 2006.

⁴⁹⁶ MODLESKI, 2008.

⁴⁹⁷ TELLES, 1985, p. 31.

armadilhas sociais e familiares que as cercam, a escritora enriquece a vertente do gótico feminino no Brasil, pois a escrita gótica feminina possui caráter denunciatório ao acossamento de mulheres. O compadecimento motiva o leitor a perceber os crimes praticados contra a protagonista no plano ficcional como perigos reais que ameaçam a mulher no contexto social.

Para Anne Williams, a voz feminina no romance gótico é narrada por meio de convenções diferenciadas⁴⁹⁸. De fato, a cena, narrada na voz masculina, descreveria, nas linhas e/ou nas entrelinhas, o prazer sentido pelo homem, a excitação e ereção, bem como os sentimentos de possessão e desejo. Já Ana Clara narra a visão feminina ao descrever a dor, o medo, a vontade de fugir da situação e o horror da violência:

[...] Mais perto o cheiro de cerveja e mais perto o olhinho azul [...] enquanto a mão arrebatava o botão da minha blusa. Onde será que foi parar meu botão eu disse e de repente ficou tão importante aquele botão que saltou quando a mão procurava mais embaixo por que os seios já não interessavam mais. Por que os seios já não interessavam mais por quê? O botão eu repeti cravando as unhas no plástico da cadeira e fechando os olhos pra não ver o cilindro de luz fria do teto piscando numa das extremidades e o botão? Não não é o botão que eu quero é a ponte a ponte. A ponte me levaria pra longe da minha mãe e dos homens baratas tijolos longe longe. [...] As unhas arrebatando o elástico da minha calça e arrebatando a calça e enfiando o dedo de barata-aranha pelos buracos todos que ia encontrando [...] Por que está gritando assim minha menininha. Não grita que não pode estar doendo tanto só mais um pouquinho de paciência quieta. [...] gritei e o motor da broca ligado pra disfarçar o grito porque a preta do lenço já batia na porta nem vi a cara mas adivinhei que era ela. Pronto. Pronto pensei chorando de alegria. Agora vai me soltar porque a preta conhecia a mulher dele e ele tinha medo da mulher⁴⁹⁹.

O veneno consciente e inconsciente da sociedade patológica aprisiona o ser humano. Se no gótico clássico as arquetípicas heroínas, a exemplo de Emily em *The Mysteries of Udolpho*, eram prisioneiras nos castelos e sonhavam ser libertadas por aqueles que as fariam felizes num casamento próspero, seus futuros maridos-heróis, Ana Clara é prisioneira em sua psique e sonha ser salva também pelo casamento, mas não propriamente por um herói. Os discursos da referida personagem criada por Lygia explicitam, nos excertos adiante, a visão da sociedade em relação à discrepante situação entre homens e mulheres, no contexto histórico em estudo. “Fico virgem pomba. Caso com o escamoso [...]”⁵⁰⁰.

A neofêmea do século XX vive uma dualidade. De um lado, a luta em defesa do amor livre e igualdade de gêneros; de outro, o poder central regulador na figura do “macho

⁴⁹⁸ WILLIAMS, 1995.

⁴⁹⁹ TELLES, 1985, p. 34-35.

⁵⁰⁰ Idem, p. 41.

dominador”, que, embora afrouxado, explora sexualmente a mulher, de todas as formas, seja na satisfação de seus desejos, seja nas exigências e proibições. “Quer virgem o escamoso. Já andou com tudo quanto é vagabunda mas na hora”⁵⁰¹. A pressão entre casar com o amante, o traficante Max, por quem está apaixonada, ou com o industrial rico, mas grotesco, libera o estranho. Inserida no mesmo contexto de violência sexual e psíquica da mãe, o fator da repetição encontrará ecos na filha. Apesar de os amantes de Judite Conceição não possuírem alto poder aquisitivo, eram homens autoritários e de aparência repugnante. *Em Além do princípio do prazer*⁵⁰², Freud nos auxilia a compreender melhor as manifestações do estranho. De acordo com o psicanalista, a compulsão à repetição é uma maneira de satisfazer o prazer, liberando o que foi reprimido. A re-experiência do reprimido deveria causar insatisfação, como no passado, mas os sentimentos fracassados e reprimidos retornam alheios ao indivíduo, sendo transferidos às “novas” experiências no presente. Há a impressão de que o destino trágico persegue, mas é fruto de um autoarranjo, uma espécie de autopunição como se houvesse uma condenação no passado que deve ser expurgada pelo sofrimento da repetição.

Nessa perspectiva, nota-se que a descrição pejorativa que Ana Clara faz dos homens com os quais conviveu durante a infância converge com a aparência repugnante da maioria dos homens que cruzam seu caminho no presente. “O Jorge, [...], Podre de sífilis”⁵⁰³, de “cabelo duro”⁵⁰⁴ e brilhantina rançosa, o “Aldo com sua camisa nojenta e o boné de jornal. Cal na cara nas gretas nas pestanas”⁵⁰⁵ “ou o velho do lábio leporino”⁵⁰⁶, amantes da mãe e representações paternas para Ana Clara, são projetados na filha. Ela fica feliz com o velho que parece mendigo, mas quer sua companhia, “o vagabundo”⁵⁰⁷. Ela diz: “Ele me enlaça. Sinto seu desejo que pesa seu desejo é uma âncora mas a noite é leve pode haver uma noite mais

⁵⁰¹ Idem, p. 43.

⁵⁰² O psicanalista relata que a repressão, não raro de acontecer, das primeiras experiências relacionadas ao princípio do prazer é a familiar. O embate entre o *instinto de autopreservação* e os problemas do mundo real, dentro do aparelho psíquico, possui alta periculosidade, pois a força da autopreservação do ego faz com que o instinto de prazer seja substituído pelo instinto de realidade, adiando satisfações e tolerando por determinado tempo a insatisfação dos prazeres. No entanto, esse período de tolerância constitui uma fase extensa e um percurso extraviado para a consecução do prazer. Dessa forma, o ego ou os instintos de prazer, entre eles os sexuais, que são difíceis de dominar, vencem o princípio de realidade. O prazer é perseguido, mesmo que para isso custe o prejuízo de todo o organismo. Os responsáveis por essa substituição são os experimentos desprazerosos. A percepção mental individual em relação ao mundo externo causa as reações assustadoras, amedrontadoras e ansiolíticas frente ao perigo. O sentimento de afeição pelo pai, no caso da menina, cede aos sentimentos de decepção e à esperança vã de realização dos desejos, promovendo a recorrência da compulsão à repetição (FREUD, 2006).

⁵⁰³ TELLES, 1985, p. 158.

⁵⁰⁴ Idem, p. 74.

⁵⁰⁵ Idem, p. 76

⁵⁰⁶ Idem, p. 88

⁵⁰⁷ Idem, p. 170.

leve? O pai com a filha. Se encontraram na noite”⁵⁰⁸. A existência de escamoso é uma incógnita para o leitor até o final da narrativa. Real ou imaginária, simboliza a repetição “[d]os tipos nojentos que a mãe levava pra cama”⁵⁰⁹. Nas palavras de Mello, não é a simples presença do passado que caracteriza o gótico, mas, sim, o seu retorno ligado ao estranho, que assusta e aflora o reprimido. “Ele nos repele porque é estranho, mas nos atrai porque traz a memória de algo que foi perdido, de uma falta causada pela repressão”⁵¹⁰. Em consequência disso, Ana Clara sente repulsa, mas é atraída pelo velho que poderia ser seu pai e pelo noivo que causa repulsa, conforme ela o descreve: “um anão. O corpo é coberto de escamas, as escamas começam aqui na barriga e vão subindo, subindo e quando chegam aqui debaixo do braço, está vendo? – prosseguiu ela avançando as mãos. – Aqui, está vendo bem? Aqui tem escama à beça...”⁵¹¹ A compulsão à repetição faz com que Ana Clara se espelhe na mãe. Denota-se o fato nas seguintes falas da filha: “Não tive pena nem nada quando ela veio me dizer que tinha que tirar **mais um filho** porque o Sérgio não queria nem saber nesse tempo era o Sérgio”⁵¹². Os sucessivos abortos realizados por Judite serão comportamentos repetidos pela filha, embora esta deseje ser diferente. “Tinha que engravidar? Tinha. Debilóide. Engravidando igualzinho. Mas o ano que vem me arranco feito um jato a diferença é essa ela virou formiga e eu. Me desgredo desta pele e nasce outra sem tatuagem sem nada”⁵¹³.

Ainda na esteira de Freud, a compulsão à repetição impele à mudança, porém possui ação conservadora⁵¹⁴. Ana Clara quer romper o vínculo de sofrimento, mas o único progresso que consegue é o apoio de Lorena segurando “sua mão nos abortos”⁵¹⁵. Lygia traça em Ana Clara os passos de muitas mulheres brasileiras. Há os sonhos e a tentativa de se desvencilharem dos exemplos de suas predecessoras; no entanto, não conseguem oportunidades de expandirem seus horizontes e se veem em situações análogas, repetindo os mesmos comportamentos.

O elemento gótico da compulsão à repetição também se manifesta em Lorena. Desde o início da narrativa, a protagonista apresenta o comportamento burguês, consumista e fútil, assemelhado ao materno. A hipérbole contida no discurso de Ana Clara define a conduta de Lorena: “A nhem-nhem compra milhares de vestidos, a mãe manda malas de roupas. E daí.

⁵⁰⁸ Idem, p. 171.

⁵⁰⁹ Idem, p. 74. Grifo meu.

⁵¹⁰ MELLO, 2010, p. 46-47.

⁵¹¹ TELLES, 1985, p. 90.

⁵¹² Idem, p. 76. Grifo meu.

⁵¹³ Idem, p. 83.

⁵¹⁴ FREUD, 2006.

⁵¹⁵ TELLES, 1985, p. 55-56.

Não veste nenhum, anda só com aquelas calças e blusinhas de nhem-nhem”⁵¹⁶. No decorrer da narrativa, percebe-se que Lorena sabe que não deseja repetir as ações da mãe ao declarar: “Mãezinha fazia goiabada, cuidava do jardim, bordava toalhinhas e era glingue-glongue. Agora faz plástica, massagem, análise [...]. Com mais medo da velhice porque já está na velhice, coitadinha. Glingue-glongue. Quero ser uma velhinha diferente [...]”⁵¹⁷. Entretanto, no final da narrativa, Lorena realmente surpreende o leitor com o fator de repetição. Ela rememora as atitudes da mãe em relação ao fratricídio sofrido por Rômulo. Como se o filho estivesse dormindo, e não morto, Mãezinha “fazia um movimento de embalo para a frente e para trás, cingindo-o com delicadeza mas a mão que tapava o furo do peito tinha uma crispação enérgica”⁵¹⁸. A cena reprimida da morte do irmão retorna e a personagem reage conforme a mãe. O “reprimido” se esforça para chegar ao consciente⁵¹⁹. A revisão do evento desperta o sentimento de estranhamento. É a repetição (in)voluntária que reveste o fragmento abaixo de estranheza, fornecendo ao leitor a ideia do horror ligado ao sinistro, ao inevitável.

“Não é possível, não tem sentido. Nenhum nenhum” – sussurrou para o jardim lá embaixo e que lhe pareceu um jardim já visto num outro tempo, numa circunstância assim igual, com uma voz debruçada na janela lhe avisando baixinho da morte de alguém. A mesma névoa. O mesmo oco no peito. Mas agora a noite cheirava a pastilha de hortelã. Voltou-se para a janela. Vazia⁵²⁰.

Conquanto Lorena tenha atitude, tentando ressuscitar Ana Clara, ela se refugia mascarando a morte como a mãe o fez no passado. Projeta o irmão em Ana Clara e age como se estivessem vivos. Lygia se apropria do exemplo icônico de E. T. A. Hoffmann. Provoca o efeito estranho e a narrativa termina sem que o leitor tenha total certeza de que Rômulo e Ana Clara estavam mesmo mortos, pois Lorena apresenta uma visão cíclica de nascimento-evolução:

Fechou os olhos. Fechou as mãos. Virou anjo dormindo. Apanho no chão a toalha de banho vermelha e dobro sua camisa suja de sangue, não vi o sangue mas senti a umidade na minha mão e dobrei-a depressa porque achei que mãezinha não gostaria que vissem a camisa manchada já que o sangue do peito estava sendo lavado na banheira. Fechou-se com Rômulo e não deixou que ninguém ajudasse: “eu lavo meu filho.” Rômulo, Rômulo. Sinto às vezes que você continuou em mim, seus gestos nos meus. A fala. Depois

⁵¹⁶ Idem, p. 44.

⁵¹⁷ Idem, p. 56.

⁵¹⁸ Idem, p. 61.

⁵¹⁹ FREUD, 2006.

⁵²⁰ TELLES, 1985, p. 241.

fico sozinha e então você me avisa que é preciso ficar só, que vou ser feliz assim, ah, Rômulo. Como você cresceu!⁵²¹.

De fato, bebês são banhados em banheiras, geralmente, pela mãe e há felicidade no crescimento evolutivo da criança. Por meio do estranho, a escritora consegue imprimir comicidade à cena, pois Lorena, sugestionada pela “importância da aparência, mãezinha frisou”⁵²², prepara o corpo de Ana Clara como alguém que se prepara para um evento festivo, costume social de várias culturas em diversas épocas. O contraste entre as versões da mãe e da filha confunde o leitor em relação a Rômulo. O corpo de Ana Clara, sem confirmação plena de óbito e deixado como uma boneca na praça da cidade, pode ser lido como apropriação intertextual com a boneca Olímpia, um autômato, descrito por E. T. Hoffmann em *Sandman*: “Depois de sentada contra a árvore ela mesma tombou para o lado que quis e ali ficou equilibrada”⁵²³, relata Lião. Ao mesmo tempo em que inquieta o leitor, proporciona a sensação de alívio, ambiguidade evidente nas narrativas góticas.

Conforme explica Botting, a fluidez da fronteira entre o riso e o horror produz efeitos incertos e contraditórios sobre o leitor. As convenções góticas são capazes de suscitar “tanto o riso quanto emoções de terror ou horror *que, associados, vangloriam a sexualidade polimorfa*”⁵²⁴. A situação em que se encontram as estranhas meninas engloba a crítica às dificuldades enfrentadas pelas mulheres no meio social. Vinda de família rica, Lorena proporciona à amiga o luxo tão sonhado e nunca conquistado durante a vida. Já Ana Clara, pertencente à classe social inferior, só na morte pode usufruir do requinte. Os comportamentos desviantes convergem nesse momento. Ana Clara infringiu as normas sociais enquanto viva e, morta, torna-se o pivô da transgressão de Lorena. Infere-se daí que, independentemente da classe social, as ansiedades e os perigos que envolvem a mulher são constantes. Anjo ou demônio, ela sempre será punida. Ainda tomando de empréstimo as palavras de Botting, “os romances góticos adotam frequentemente essa estratégia cautelosa, advertindo sobre os perigos da transgressão social e moral, apresentando-os na sua forma mais escura e ameaçadora”⁵²⁵.

⁵²¹ Idem, p. 229.

⁵²² Idem, p. 249-250.

⁵²³ Idem, p. 258.

⁵²⁴ No original: “[...] to produce laughter as abundantly as emotions of terror or horror. [...] polymorphous sexuality” (BOTTING, 1996, p. 109. Grifo meu).

⁵²⁵ No original: “Gothic novels frequently adopt this cautionary strategy, warning of dangers of social and moral transgression by presenting them in their darkest and most threatening form” (BOTTING, 1996, p. 5).

Longe de constituir sentido único, o poder do estranho se abre a um leque de possibilidades que Freud garante serem muito mais abrangentes na ficção do que na realidade. Pela perspectiva freudiana, o reprimido pode ser aduzido para os sonhos, delírios, ilusões e fantasias. É a maneira antissocial de tentar solucionar conflitos egoicos. Ana Clara se torna cada vez mais estranha à medida que se entrega ao vício. É o que se percebe no discurso e na indignação de Lião: “E não é só bolinha e maconha, cansei de ver a marca das picadas. Devia ser internada imediatamente. O que também não vai adiantar no ponto em que chegou”⁵²⁶. Os delírios paranoicos, frutos do submundo inconsciente, afloram em busca da satisfação do desejo reprimido. Os capítulos dois e quatro da obra *As meninas* refletem o mundo sombrio, melancólico e fantasioso em que vive a protagonista que provém da esfera mais alijada socialmente. O desejo de possuir bens materiais para ser incluída na alta sociedade simboliza também o desejo de inclusão familiar, de ser reconhecida e amada pelos progenitores, especialmente pelo pai. Já a violência sexual do passado que compromete sua sexualidade no presente, tornando-a frígida e atormentada, reflete as repressões que retornam e vão sendo reveladas por meio dos delírios do efeito das drogas. O léxico gótico medeia os lapsos mentais entre a realidade e a fantasia de Ana Clara:

Até o Kléber. Louco pra agarrar a gente o sacana. Que respeito posso.
 – Que respeito? – perguntou ela golpeando o colchão. – Bestas. Todos uns safados e bestas. Melhor fluido de isqueiro que qualquer fluido é melhor do quê. Caríssimos.
 Mas precisava. Quase endoidava às vezes de vontade de ficar falando das aporrinhações. Dos sonhos. E pagar com um cheque pela falação. Puro masoquismo. “Porque fico falando tudo o que mais me feriu me ralando de novo com o que fiz e não fiz. E pagando ouro em pó pela autoflagelação.”
 Os sonhos. Alguns voltavam como aquele das flores. Flores enormes se abrindo e se fechando de todas as cores, as pétalas-portas, entre! entre! Mergulhara até o fundo do caule se apertando como um túnel, lá onde corria um rio licoroso. Bebeu o rio até chegar à cerejinha espetada num palito. Mordeu-a e ela se contraiu dolorida, sangrando licor vermelho. Tirou o fio de arame, era num fio de arame que o coração estava espetado. “Comi meu coração”, descobriu deslumbrada, pronto, não ia doer nunca mais. Mas veio um copo transbordante de cerejinhas vermelhas, milhares delas se multiplicando, espetadas nas farpas. “Meu Sagrado Coração de Jesus. Meu Coração de Jesus”, não era a mãe rezando? Rezava e pedia a morte. “Me tire, meu Coração de Jesus, me tire. Ou tire ele.” Tirou ela. [...] A gravura colorida estava numa moldura sem vidro. Que vidro podia enquadrar aquele coração vermelho-escuro, entalado nos espinhos gotejantes. “Tirou ela. Os outros todos ficaram. Ou morreram também? Sei lá, não interessa.”⁵²⁷.

⁵²⁶ TELLES, 1985, p. 23.

⁵²⁷ Idem, p. 88.

3.2 AUTORRETRATO DO MEDO E DA CULPA

A situação é realmente cômica, pois a duplicidade do *self* de Ana Clara estranhamente se concretiza na morte. O fenômeno do duplo (*Doppelgänger*) se alicerça na relação de amizade entre Ana Clara e Lorena, desde o início, embora pouco amistoso, e permanece até a morte de Ana Clara. É Lorena quem relembra:

[...] Lembro que certo dia chegou ao Pensionato Nossa Senhora de Fátima uma vaga estudante e vaga modelo cheia de malas e dívidas mas não era Vossa Alteza, é lógico. Tinha a cuca tão embrulhada que fiquei em pânico, se entra na minha intimidade vai criar problemas. Forçou a entrada. Deus sabe que evitei mas agora é tarde no planeta. “Tarde no planeta!” – dizia o paizinho trancando a porta que dava para a varanda. Abre meus armários, empresta minhas coisas, usa minha esponja da zona norte na zona sul e só não leva meus livros porque na realidade gosta mesmo de romances supersonho. E das histórias da Luluzinha. Nega, imagine, sempre que pode passeia com um Herman Hesse ou um Kafka debaixo do braço, ambos da minha estante, diga-se de passagem. Mas só para constar. De resto, instalou-se no meu banheiro e em mim. Obriguei-me a verdadeiras práticas de caridade cristã para aceitá-la mas agora sinto falta dela quando some [...] ⁵²⁸.

Freud, em análise ao referido conto intitulado “O homem da areia”, de E. T. Hoffmann, relaciona a ansiedade de Nataniel ao complexo de castração, devido à estrita ligação com a morte do pai e o suicídio, justamente no momento em que está feliz com sua noiva Clara e pretende se casar. O argumento do psicanalista nos fornece base para sustentar nossa ideia. Tanto Lorena quanto Ana Clara sofrem a falta do pai, porém por motivos diferentes. Esta nem sequer sabe quem é seu pai; aquela perdeu o pai, que enlouqueceu e morreu no sanatório enquanto ela ainda era criança. Ana Clara, como Nataniel, suicida-se quando supostamente está prestes a se unir em matrimônio com o Escamoso e se transforma em “boneca” similar a Olímpia, pelas mãos de Lorena, demonstrando o funcionamento do duplo na narrativa. Com a morte, Nataniel perde a noiva, seu melhor amigo, o cunhado, e Olímpia. Ana Clara perde o noivo, a melhor amiga, seu duplo, e torna-se uma espécie de boneca. Lygia se apropria de alguns desses rastros e os atualiza, adequando-os ao contexto da sua produção textual.

Ainda sob o ponto de vista de Freud, o duplo é a manifestação mais recorrente do estranho. Logo, há uma miríade de formas sob as quais o *Doppelgänger* literário se apresenta, porém evidenciando sempre a polaridade reflexiva entre um “eu” insatisfeito que, por motivos

⁵²⁸ Idem, p. 56.

racionais e morais e por ser incapaz de reconhecer o poder que emana de seu inconsciente, projeta seu descontentamento num Outro. Estranho a si mesmo, o “eu” desmembrado se torna mensageiro do sinistro, do maléfico, do temível e assustador, e também da morte. Dessa forma, associado a conflitos e a diversas formas de manifestação cultural, o duplo, como desejo de imortalidade e expressão dos sentimentos proibidos pela natureza racional e de insubordinação, situados nas profundezas do inconsciente, remonta à gênese bíblica⁵²⁹. No proteico campo da cisão do “eu”, de acordo com a fortuna crítica em torno do fenômeno, encontram-se o espelho, a sombra, o fantasma, o irmão, precipuamente, os gêmeos, o amigo (a), o anjo salvador, o algoz, entre outras formas. Temos, então, o exemplo da inveja que Caim sente do irmão Abel e que resulta em transgressão e morte. Conquanto não fossem gêmeos, simbolizam a face do bem e do mal que habitam o “eu”, bem como a tragédia resultante disso. Tal exemplo se inscreve no fenômeno da estranheza e da duplicidade, que a literatura abarca com destreza. Afinal, de acordo com Marco Antônio Coutinho Jorge, “[...] a descrição da mente humana é, na realidade, o campo mais legítimo do escritor verdadeiramente criativo [...]”⁵³⁰. O desejo de ser o Outro, de ter o que ele tem é, de fato, uma desordem do ego cuja finalidade é a proteção de elementos que são caros ao indivíduo e, simultaneamente, frágeis. Nas palavras de Freud, o temor que sentimos da inveja alheia sobre o que nos é concomitantemente precioso e frágil é, na verdade, a projeção da inveja que sentiríamos se habitássemos o outro⁵³¹.

Por tudo isso, devemos nos atentar para o fato de que o *Doppelgänger* na literatura de Clarice e Lygia tem a função de metaforizar as construções identitárias femininas oprimidas e fragmentadas pelos valores contemporâneos do consumo, da moda, do parricídio, da desintegração familiar e do sujeito feminino fragmentado, frente às exigências sócio-político-culturais, principalmente no contexto urbano em transformação no século XX. Tal qual afirma Dryden, o gótico contemporâneo e a literatura do duplo devem ser lidos de forma parabólica em torno da dissolução moral e dos fatores da pobreza urbana, pois o confronto entre “as circunstâncias sociais sombrias dos pobres, e o romance gótico reflete esse novo estado de espírito, que estava muitas vezes situado no coração da metrópole moderna”⁵³². Como nossas autoras em investigação textualizam o retrato da mulher contextualizada no século XX, modalizadores góticos como o duplo, que evidenciam a contradição social e moral percebida

⁵²⁹ Genesis, capítulo 4, v. 1-16.

⁵³⁰ JORGE, 2010, p. 40.

⁵³¹ FREUD, 2006.

⁵³² No original: “the bleak social conditions of the poor, and Gothic romance, reflecting this new mood, was often situated in the heart of the modern metropolis” (DRYDEN, 2003, p. 4).

nos romances, os dilemas morais, psicológicos e sociais, explorados pelas estranhas meninas, devem ser lidos como fatores acarretados por essa dissidência moral que acomete os habitantes das cidades em expansão.

Ana Clara sente inveja de Lorena e, a princípio, transfere o sentimento à amiga. A cobiça de Ana Clara em relação aos pertences de Lorena é ora explícita, ora implícita, conforme se denota em uma de suas falas: “Quando Lorena sacode a bola de vidro a neve sobe tão leve. [...] Acha lindo neve. Uma enjoada. [...] – Às vezes dorme com o Pato Donald. Fica apertando a barriga dele, coem, coem. Enjoada”⁵³³. A partir daí, passa, às vezes, a utilizar o codinome Coem coem ou Nhem-nhem para designar Lorena e também passa a criticar a linguagem e as maneiras de burguesa sofisticada assumidas pela companheira. A minigotinha do perfume Miss Dior, a virgindade, o ar superior que a faz parecer uma agregada e a família “esfregada na cara” sugerem alguns antagonismos do duplo, sofisticado/tosco, casto/depravado, bem-amado/mal amado. Percebe-se a relação dual e o retorno do reprimido à medida que Ana Clara menciona Lorena sempre que as lembranças recalcadas da infância retornam à mente:

Outro cheiro que ficou fazendo parte dos cheiros é o de mijo. Mijo mesmo e não pipi ouviu Lorena? Cheiro de pipi até que fica perfumado quando é dito por você que abotoa a boquinha perfumada com pastilhas de hortelã Sen-Sen. “Refresca tanto o hálito” – ela me disse com o hálito refrescado. Masco meu chicle para disfarçar o meu chicle é mais forte mais fácil ah sim eu sei que não é fino. O fino é o Sen-Sen. Não é por acaso que você tem sempre alguns sutilmente se diluindo na boca. Então o pipi fica cheirando a Sen-Sen mas aquele da construção era cheiro de mijo. [...] Enxuguei as lágrimas no guardanapo sentindo na nuca o frio da correntinha que me beliscava a pele não era uma correntinha igual [...] a de Lorena com seu coraçãozinho de ouro. Aquela era escura e prendia um guardanapo que tinha uma mancha de sangue numa das pontas. O sangue endurecido⁵³⁴.

A personagem sonha em ser rica como a amiga a fim de se livrar da pobreza degradante e do sofrimento acarretado pela falta de recursos financeiros, mesmo que para realizar seu sonho seja necessário se casar com um homem repugnante, a quem não ama. Ela se submeteria ao casamento por conveniência, mesmo fadada à infelicidade, para se assemelhar à condição social de Lorena. Quer conhecer os lugares estrangeiros que a amiga visitou, possuir as mesmas coisas valiosas, como as obras de arte, vestir-se de forma similar e ser chique como a Coem. Ana Clara afirma que “Com dinheiro e casada não precisaria mais

⁵³³ TELLES, 1985, p. 31.

⁵³⁴ Idem, p. 33.

de nenhuma ajuda. Nenhum problema mais à vista. Livre. Destrancaria a matrícula, faria um curso brilhante. [...] Me enriqueci com a experiência, não enriqueci? Intelectual burguesa. Podre de chique”⁵³⁵.

A propósito, a expressão “podre de chique” aparece ao longo da narrativa sempre associada à riqueza e ao luxo. A antinomia presente no sintagma prepositivo revela uma ironia que, à primeira vista, soa um pouco rude, mas transparece uma fina crítica de Lygia às ideologias burguesas. A oposição imagética e lexical entre a decomposição, a degradação e a morte, às quais nos remete o vocábulo podre, e a elegância e o requinte denotados pelo galicismo abasileirado chique retratam a decadência moral da burguesia. A locução “podre de chique” é mencionada ora por Ana Clara, ora por Lorena ou Lião, imitando-a. Uma vez que esse é o discurso da personagem corrompida pelos vícios, degradada pela violência social, mas que sonha em ser rica, prestigiada e refinada, infere-se que a riqueza e o glamour não sejam “valores” que garantam o sucesso e livrem o ser humano da “podridão”, da aviltção e das tormentas psíquicas, principalmente a mulher em condições ditas inferiores. A própria personagem Ana Clara afirma que está “serena como uma rainha é glorioso se sentir rainha. Se sentir outra. Chega de Ana Clara. Sou Lorena”⁵³⁶, pois Lorena “é *vip*”⁵³⁷, pertence à “Alta burguesia”⁵³⁸. Depreende-se que a alta sociedade do século XX se cobre com o manto da mentira e da ostentação para ocultar seus podres poderes e seu declínio. Apesar da hipocrisia, há a necessidade da serenidade para manter as aparências, isto é, ser “podre de chique”. Percebe-se tal fato nas seguintes declarações de Ana Clara:

A[s] *mademoiselle*[s] podem se misturar com os outros e não se misturam. Ela pode dizer indecências e não fica indecente pode ficar putinha e não fica putinha. Anel de brasão. [...] Sei lá acabou tudo a decadência vem de longe vi isso no álbum. [...] Capa de veludo. Fecho de prata. Toda parentela antiga posando em sépia. [...] Mas vieram os carunchos atacando tão sutis que atravessaram os tafetás das saias as flanelas inglesas das calças e chegaram às respectivas bundas. Em sépia. [...] Os sacanas roeram os popôs e chegaram aos ossos o apetite desses carunchos pomba. A vez dos ossos. Se ela encostasse o ouvidinho na arca podia ouvir o roque-roque da carunchada arrotando também em sépia. A cor do tempo⁵³⁹.

⁵³⁵ Idem, p. 37.

⁵³⁶ Idem, p. 170.

⁵³⁷ Idem, p. 162.

⁵³⁸ Ibidem.

⁵³⁹ Idem, p. 159-160. Grifo meu.

Lygia auxilia na perpetuação do duplo literário, confirmando a ideia de Mello, de que o “eu” cindido se adéqua ao contexto de produção, exprimindo a voz atual⁵⁴⁰, ou seja, é um recurso antigo que se adapta no presente. Assim, no decorrer da narrativa, Ana Clara assume cada vez mais a identidade de Lorena e contrasta a condição social entre o pobre e o rico. A seguinte reflexão de Ana Clara simboliza esse contraste: “Não é melhor curtir num carro de luxo do que num ônibus via marginal? Os marginais dentro matando a gente a coronhadas”⁵⁴¹. O processo de duplicação ao longo da narrativa corrobora as palavras de Freud citadas anteriormente. A beleza, considerada socialmente um bem precioso, é um dos poucos atributos que Ana Clara possui e valoriza, mas, em contrapartida, possui extrema fragilidade, pois a degenerescência natural e os vícios vão lhe turvando a imagem. Dessa forma, o temor que sente da inveja é identificado em Lorena, conforme se constata no fragmento abaixo:

– Quando bota aqueles óculos fica um inseto de óculos. E nem precisa deles, enjoamento. Nhem-nhem nhem-nhem. Você se lembra dela? [...] Aquela bem magrinha. As duas têm inveja de mim porque sou bonita, elegante. Capa de revista. Então. A nhem-nhem compra milhares de vestidos, a mãe manda malas de roupas. E daí. Não veste nenhum, anda só com aquelas calças e blusinhas de nhem-nhem. Fala assim fininho, nhem-nhem-nhem. O irmão é diplomata. Manda milhares de coisas. Adianta? Pomba, se eu tivesse a metade daquele guarda-roupa. Chiquérrimo⁵⁴².

O apagamento entre as fronteiras do “eu” e do “outro” monstrificado intensifica o poder de destruição do duplo⁵⁴³. Ana Clara age exatamente no campo que a incomoda, os pertences de Lorena. Ela se apossa dos objetos da amiga e os destrói. Busca no externo o que lhe falta interiormente. É o que se observa na fala de Lorena:

E Ana Clara? As coisas que tomava seriam para substituir o casaco de onça? O Jaguar? E se fosse simplesmente porque não conheceu o sol, a infância, Deus. “Tudo que tive e ainda tenho, tão triste ir buscar lá fora o que devia estar aqui dentro”⁵⁴⁴.

Embora destruir os bens materiais da amiga pareça uma atitude de pessoa infantil e desleixada, isso demonstra o grau de maldade exercida pelo duplo. Aninha considera Lorena esnobe por possuir produtos estrangeiros caros – a exemplo da geleia inglesa, dos chás importados e dos quadros de pintores famosos – e utilizar os serviços da governanta inglesa e

⁵⁴⁰ MELLO, 2010.

⁵⁴¹ TELLES, 1985, p. 162.

⁵⁴² Idem, p. 44.

⁵⁴³ Freud argumenta que o duplo, em estágio primitivo, era mais amistoso. Entretanto, os colapsos religiosos que resultaram no parricídio converteram-no em objeto de terror (FREUD, 2006, p. 254).

⁵⁴⁴ TELLES, 1985, p. 58.

outros mais. Contudo, o tomar de empréstimo os objetos e danificá-los ou extingui-los permite inferir que Lygia se apropria do tema do duplo também com a finalidade de questionar a sociedade do consumo industrializado, em especial da Europa. A própria Lorena, a burguesa, afirma que: “Ana Clara, pintadíssima e afetadíssima, mentindo a idade e o resto, [...] é do gênero de mentiroso [...] Oh. O que aprendi com ela: não bebo e posso escrever uma tese sobre alcoolismo e drogas. Nunca tive nenhum homem e sei com pormenores a arte e desarte de amar”⁵⁴⁵. Merece destacar que Lorena, a mulher burguesa, escreve as teses com o conhecimento meramente teórico, visto que não pratica o que dissemina, enquanto Ana Clara, símbolo do oprimido e marginalizado, sofre, na prática, as consequências dos discursos produzidos por aqueles que desejam falar pelo outro sem conhecer sua verdadeira realidade. Ela é afetada pelos frutos amargos gerados pela tradição ocidental. Conforme afirmado anteriormente, o estranho como o sobrenatural explicado⁵⁴⁶ é estratégia cara às escritoras. Pensando dessa forma, percebe-se que o estranhamento de Ana Clara mediante a duplicidade perturba e desintegra sobremaneira sua identidade. Isso se explica devido aos horrores da violência social, física e psíquica vivida durante a infância. De fato, os traumas da criança e, conseqüentemente, a possível falta de resolução do complexo de Electra retornam, provocando desvio de personalidade. O ressentimento pelas oportunidades negadas em sua extrema condição de pobreza, mas propiciadas a Lorena, leva Ana Clara a contradições com o fito de se libertar de sua condição marginal, mesmo que por meio da divisão inconsciente do “eu”. Ela deseja os “milhares de vestidos e malas de roupas” que Lorena possui e não usa, bem como viver a vida rica da amiga que, embora do seu ponto de vista seja podre, é mais reconfortante do que a miséria e a marginalização. Assim, Ana Clara se auto-substitui por Lorena, de forma sutil e gradual. Isso nos remete à ideia de que, na contemporaneidade, a função do modalizador gótico do duplo como estratégia de subversão e crítica social é mais complexa do que outrora, visto que os atuais mecanismos de sujeição são mais sutis do que no passado. Nas palavras de Monteiro ⁵⁴⁷, o sujeito considerado uno é, ao mesmo tempo, fragmentado. Dessa forma, a zona dicotômica do indivíduo se torna um campo minado pela tormenta. É justamente essa tensão entre a construção da identidade, o ser e o querer ser, que leva Ana Clara ao precipício. Por isso a protagonista deseja o fim da classe alta caso não esteja inserida nela. O fragmento abaixo explicita essa visão.

⁵⁴⁵ Idem, p. 57.

⁵⁴⁶ TODOROV, 1981.

⁵⁴⁷ Informações disponíveis em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/2160>

– Num penico vivi eu. Só atormentação, só monstro. Cansei. [...] Agora quero dourados, anjos, coisas ricas. Pintura bem quadrada, isto é o que eu quero que abstracionismo já tive. Na realidade a miséria é abstrata. No auge ela é abstrata. Sabe aquele abstrato no estômago? Quero uma casa quadrada. Flores quadradas, quero rosas, tenho ódio de flor excêntrica, aquelas que. A cara no lugar. Ora, Van Gogh. A paixão de Lorena é Van Gogh e aquele outro louco. Nhem-nhem nhem-nhem. Pinta flores de carne sabe o que é carne? Sangram. Carne lixada, o sangue poreja, confessa, confessa ele dizia afundando o pincel. Lião contou que o piolhento foi lixado assim. Se me convidassem para entrar nesse grupo quando era menina você sabe que eu entrava? Enfiava mesmo porque pensava demais em justiça e coisas, era uma menina muito especial, viu, Lorena? Mas agora quero um grupo diferente. [...]

– Bem feito. Ora, acabar com a burguesia. Mas se é agora que eu. Esperem um pouco, também quero, não posso?⁵⁴⁸

Tomando de empréstimo as palavras de Francisco Edson Gonçalves Leite, Lygia recorre ao confronto entre o ser e o seu duplo com o intuito de narrar o construto identitário do sujeito. “A escritora aborda o complicado processo de construção de identidade no contexto contemporâneo, marcado pela cisão e pela fragmentação do sujeito”⁵⁴⁹. Creio ser esse o mesmo eixo narrativo centrado no *Doppelgänger*, em *As meninas*. De fato, sem referências familiares, Ana Clara assume a identidade de Lorena, que goza, mesmo que esporadicamente, da presença materna e possui traços mnemônicos da afetividade paterna. A cena é descrita com riqueza de detalhes, confirmando minha ideia inicial sobre a linguagem metafórica em torno do mote gótico do duplo. A concepção de que bens materiais e imateriais são requisitos para a consecução de respeito e felicidade explicita a crítica da autora aos moldes sociais do passado que ainda vigoravam, promovendo angústias e segregações. A oposição entre os nomes de ambas justifica a estranheza de Ana Clara.

Adeus Ana Clara Conceição filha de Judite Conceição, mas e esse seu sobrenome? [...] você está me ouvindo? Estou Lorena Vaz Leme. Descendente de bandeirantes. Original pomba. Estupravam as índias e metiam um tição aceso no rabo dos negros pra saber se não tinham escondido um ourinho lá no fundo. Mas eram tão bacanas. Os chapelões enormes e os nomes mais enormes ainda⁵⁵⁰.

Lygia lança mão do recurso do duplo para desmascarar a valorização do ser humano conforme a posição social e o sobrenome de família como valor cultural. Conquanto Lorena descenda de povos capazes de atos bárbaros contra os índios e os negros, o “eu” perturbado de Ana Clara é substituído pelo seu *alter ego*: Lorena. Em diálogo com Max, Ana Clara afirma a

⁵⁴⁸ TELLES, 1985, p. 72-73.

⁵⁴⁹ LEITE, 2013, p. 63.

⁵⁵⁰ TELLES, 1985, p. 73-74.

impossibilidade de continuar amiga de Lorena: “ – Vocês não são amigas? Quero dizer *somos* mas agora já não posso”⁵⁵¹. A personagem quebra o vínculo de amizade por se tornar estranha a si mesma e se sentir a própria Lorena, ou seja, o seu “eu” inimigo e perturbador. Passa, então, a se apresentar como Lorena e usurpar a tão sonhada família: “Meu pai é um grande advogado. Francisco de Paula Vaz Leme”⁵⁵².

Retomando Freud, após a garantia de imortalidade, o estranho se torna prenúncio de morte⁵⁵³. Nesse viés, a protagonista tem a constituição familiar consolidada e, conseqüentemente, perpetuada, tal qual se comprova na seguinte passagem dita por Ana Clara em diálogo com o velho que parece mendigo: “Como é o nome do seu tio? Esse médico? – Loreno. Loreno Vaz Leme. Me chamo Lorena por causa dele que é meu padrinho”⁵⁵⁴. Porém, a personagem, deprimida, segue seu trágico destino até o passamento. Por fim, o insólito desfecho narrativo confirma o gótico como recurso expressivo de escritores criativos para textualizarem a visão crítica do medo real disseminado no mundo contemporâneo, que, embora não apresente fatos insólitos no cotidiano, abarca o poder de aterrorizar e horrorizar o ser humano. Ana Clara, por meio da morte simbólica, torna-se, supostamente, incluída socialmente. A busca da identidade feminina é afirmada pela desconstrução dos padrões impostos. É uma morta pertencente à classe abastada, vestida conforme as exigências burguesas, mas os valores materiais, o nome e sobrenome, bem como a beleza, não foram atributos suficientes para lhe proporcionar felicidade e sucesso.

Depreende-se daí que a literatura introspectiva de Clarice e Lygia coloca o ser em confronto com os dilemas mundanos a fim de questionar a zona de tensão existente entre o “eu” e os “outros”. Sendo o mundo um espaço dual, tal como noite e dia, bem e mal, Ocidente e Oriente, claro e escuro, masculino e feminino, rico e pobre, vida e morte, ação e reação, veneno e antídoto, e outros tantos mais, a busca pelo equilíbrio se faz precípua, visto que o antagonismo já se faz presente. Tal zona de tensão vai além desse binarismo ocidental.

Nessa perspectiva, a morte simbolizada como a outra face do duplo é também apropriada por Clarice em *Perto do coração selvagem* e *A hora da estrela*. A morte fictícia e simbólica age como um paliativo, tanto para a autora quanto para o leitor. A extravagância e o exagero da imaginação criativa da escritora fornecem ao leitor subsídios heurísticos que proporcionam conforto e sublimação pela fantasia, enquanto geram inquietação

⁵⁵¹ Idem, p. 161.

⁵⁵² Idem, p. 168.

⁵⁵³ FREUD, 2006.

⁵⁵⁴ TELLES, 1985, p. 168.

transformadora da realidade. Freud esclarece que as manifestações mais impactantes do estranho são as relacionadas “à morte e aos cadáveres, ao retorno dos mortos e a espíritos e fantasmas”⁵⁵⁵, visto que nossos sentimentos em relação a esse evento pouco progrediram. Realmente, as fortes emoções vivenciadas por ocasião da finitude física, a escassez de explicação científica para o fato e sua inevitabilidade são fatores que incitam o medo intenso diante da morte.

Em *Perto do coração selvagem*, durante toda a fabulação, a protagonista possui um ser alheio a si que simboliza a força impetuosa do ser humano incapaz de ser racional e controlada. O ser que se move ambigualmente, contrário às normas sociais, ora satisfaz o ego, ora se torna doloroso e indesejável. Paradoxalmente amigo e inimigo, o consciente cinde para suportar as dificuldades e conflitos cotidianos; entretanto, há um desejo de equilíbrio e totalidade do indivíduo. O profundo e denso duplo da personalidade de Joana emerge como indício de que corpo e mente são a nossa morada mal-assombrada, o *Unheimlich*, o companheiro amistoso, mas ao mesmo tempo assustador e demoníaco, local de prazer e dor. As palavras de Joana, no fragmento abaixo, demonstram o duplo como um ser mal-assombrado e manipulador:

Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto mas o que eu digo. Sinto quem sou e a impressão está alojada na parte alta do cérebro, nos lábios – na língua principalmente –, na superfície dos braços e também correndo dentro, bem dentro do meu corpo, mas onde, onde mesmo, eu não sei dizer. O gosto é cinzento, um pouco avermelhado, nos pedaços velhos um pouco azulado, e move-se como gelatina, vagarosamente. Às vezes torna-se agudo e me fere, chocando-se comigo⁵⁵⁶.

Em *A hora da estrela*, conforme já mencionado no capítulo II, Macabéa é o duplo do autor-narrador, Clarice. O narrador-personagem anuncia essa duplicidade no início da narrativa: “Desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino. Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?”⁵⁵⁷. Para Dryden, o duplo explorado por Stevenson, Wilde e Wells arvora a dicotomia moralidade e sociedade⁵⁵⁸. O contexto literário de Lygia e Clarice difere do clima literário desses escritores, no sentido de que a urbanização, no século XX, permitiu maior aglomeração de pessoas, tornando os espaços públicos e

⁵⁵⁵ FREUD, 2006, p. 258.

⁵⁵⁶ LISPECTOR, 1980, p. 21.

⁵⁵⁷ LISPECTOR, 1998, p. 15.

⁵⁵⁸ DRYDEN, 2003.

privados um enxame humano e, conseqüentemente, avolumando os conflitos. Nessa perspectiva, tal técnica narrativa, utilizada no século anterior, serviria ainda melhor aos propósitos das nossas escritoras. De fato, a selva urbana mecanizada, e ora em vias de invasão midiática rádio-televisiva e pré-digital, animalizava e estranhava cada vez mais seus habitantes. O avanço da máquina cerceava cada vez mais as possibilidades das manifestações instintuais. O perigo de tornarem públicos os desejos obscuros da mente resulta na valorização da solidão e do espaço individual. O espelho, então, revela-se elemento poderoso para refletir os medos, anseios e repressões do “eu”. Por meio desse instrumento, o Outro duplicado e monstruoso se sente seguro devido à sua intangibilidade. Acostumada à indizível passividade e apagamento, Macabéa subverte duplicando-se diante do espelho. O duplo propicia ao “eu” a liberdade tolhida pelas normas sociais. Ela se sente livre e maravilhada, consoante se percebe no excerto abaixo:

[...] ela teve pela primeira vez na vida uma coisa a mais preciosa: a solidão. Tinha um quarto só para ela. Mal acreditava que usufruía o espaço. E nem uma palavra era ouvida. Então dançou num ato de absoluta coragem, pois a tia não a entenderia. Dançava e rodopiava porque ao estar sozinha se tornava: l-i-v-r-e! Usufruía de tudo, da arduamente conseguida solidão, do rádio de pilha tocando o mais alto possível, da vastidão do quarto sem as Marias. Arrumou, como pedido de favor, um pouco de café solúvel com a dona dos quartos, e, ainda como favor, pediu-lhe água fervendo, tomou tudo se lambendo e diante do espelho para nada perder de si mesma. Encontrar-se consigo própria era um bem que ela até então não conhecia [...] E até ver-se no espelho não foi tão assustador: estava contente mas como doía⁵⁵⁹.

A morte, a metáfora da culpa sentida pela escritora, também configura o duplo. O estudo de Berenice Sica Lamas considera o encontro com o duplo um momento inquietante e desestabilizador, pois aponta inquirições sobre a identidade e unicidade do sujeito. Diante disso, as representações do duplo se tornaram heterogêneas para vencer as inúmeras barreiras encontradas pela fragmentação do sujeito na era pós-industrial capitalista. Os estudos psicanalíticos conceberam o sujeito dotado de complexos múltiplos e opostos; entretanto, a busca pela unidade perdida no passado não cessou. A relação intrínseca entre o duplo e a morte provém do discurso religioso, o qual afirma ser a alma sobrevivente da extinção corpórea. Por isso o duplo pressagia a morte. A integridade e imortalidade almejadas serão consolidadas por meio da morte. Nessa esteira, “o duplo constitui-se sempre em algo que provoca e incita, seja amigável ou oponente, parceiro ou contrário. Parte-se em seu encontro,

⁵⁵⁹ LISPECTOR, 1998, p. 41-42.

embora possa ser a dor, a aniquilação ou até mesmo a morte”⁵⁶⁰. Rodrigo S. M., narrador de *A hora da estrela*, ilustra o exposto: “pareço pertencer a uma galáxia longínqua de tão estranho que sou de mim. Sou eu? Espanto-me com o meu encontro”⁵⁶¹.

Como nos três romances em tela as narrativas evoluem para a morte, pode-se argumentar que as protagonistas encontram na morte simbólica a identidade ímpar. Pela morte se tornam livres de vícios, dos meios escravizantes de produção e consumo, da marginalização, da errância acarretada pela orfandade e de todas as opressões, dilemas e ansiedades culturais. O retorno do reprimido está presente, pois o medo recalcado retorna como desejo de sobrevivência. Nicole Fernandez Bravo⁵⁶² nos respalda quando propõe que o duplo se associa à morte, relacionando-se, concomitantemente, ao desejo de sobreviver a ela. Os fragmentos abaixo contidos no final das três obras, respectivamente *A hora da estrela*, *Perto do coração selvagem* e *As meninas*, sustentam a nossa ideia de que Clarice e Lygia narram a morte simbólica, representação de uma nova vida para a mulher:

A morte é um encontro consigo [...] o melhor negócio é ainda o seguinte: não morrer, pois morrer é insuficiente, não me completa, eu que tanto preciso⁵⁶³.
[...] nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo⁵⁶⁴.
É a despedida mas não é para dizer que é a despedida⁵⁶⁵.

A vida baila a valsa da morte, para que, ao final da apresentação, a transgressão dos corpos se manifeste. Da morte domesticada à morte interdita, morrer se tornou transgressão. A partir do século XVIII, o ato sexual e a morte se tornaram elementos transgressivos que tiram “o ser humano da sua vida cotidiana, da sua sociedade racional, do seu trabalho monótono, para submetê-lo a um paroxismo e o lançá-lo então para um mundo irracional, violento e cruel”⁵⁶⁶. Extrapolando tal ideia, pode-se afirmar que o sexo, a morte e o (re)nascimento são atos imbuídos de um caráter de violência. A escuridão da morte remete à escuridão do ventre-mãe e ao renascer, conforme afirma Joana, em *Perto do coração selvagem*: “[...] vivia para o mesmo mistério, sombrio e fresco, atravessar a escuridão. Morrer

⁵⁶⁰ LAMAS, 2002, p. 47.

⁵⁶¹ LISPECTOR, 1998, p. 36.

⁵⁶² BRAVO, 2000.

⁵⁶³ LISPECTOR, 1998, p. 86.

⁵⁶⁴ LISPECTOR, 1980, p. 216.

⁵⁶⁵ TELLES, 1985, p. 259.

⁵⁶⁶ VIEIRA, 2007, p. 24.

e renascer⁵⁶⁷. Como transgressão, há um impulso de se redimir e purificar o corpo. Destarte, Macabéa, em *A hora da estrela*, pede perdão durante toda a narrativa, inclusive na hora da sua morte. O narrador Rodrigo S. M. pergunta e responde: “Macabéa pedir perdão? Porque sempre se pede. Por quê? Resposta: é assim porque assim é. Sempre foi? Sempre será. E se não foi? Mas eu estou dizendo que é⁵⁶⁸. Além de orar como súplica ao perdão pela transgressão – “Macabéa, Ave Maria, cheia de graça, terra serena da promessa, terra do perdão, tem que chegar o tempo, ora pro nobis, e eu me uso como forma de conhecimento. Eu te conheço até o osso por intermédio de uma encantação que vem de mim para ti⁵⁶⁹ –, o narrador utiliza o autoconhecimento para encontrar consigo mesmo. Pode-se afirmar que há o encontro entre Clarice e seu duplo. Depreende-se, então, que, após a expiação da culpa, os duplos se encontram. Clarice morre junto com Macabéa, pedindo um perdão peremptório. Clarice era tabagista. Adido a esse fator, a psicossomatização da culpa carregada ao longo da vida resultou no carcinoma uterino da escritora, que causou sua morte antes mesmo da publicação da obra. A morte é transgressão, mas também “terra do perdão”. O narrador termina a narrativa sustentando nossa hipótese levantada de que as mortes de Joana (*Perto do coração selvagem*) e de Macabéa (*A hora da estrela*) são metáforas da culpa de Clarice Lispector pela morte de sua mãe Mania (Krimgold) Lispector. Todavia, se a morte daquela personagem não foi suficiente para a redenção, a desta extinguiu completamente o remorso. Rodrigo S. M. é categórico:

Eu estive na terra dos mortos e depois do terror tão negro ressurgi em perdão. Sou inocente! [...] Ai de mim, todo na perdição e é como se a **grande culpa** fosse **minha**. [...] **Macabéa me matou**. Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque **acabo de morrer com a moça**. [...] E agora – agora só me resta acender um cigarro e ir para casa⁵⁷⁰.

Logo se torna emblemática a posição fetal que Macabéa se ajeita para morrer, completando o ciclo (re)nascer/sexo/morrer/transgressão.

3.3 LABIRINTO SUBTERRÂNEO DOS MONSTROS CONTEMPORÂNEOS

⁵⁶⁷ LISPECTOR, 1980, p. 107.

⁵⁶⁸ LISPECTOR, 1998, p. 83.

⁵⁶⁹ Idem, p. 82.

⁵⁷⁰ Idem, p. 85-87. Grifos meus.

Às diversas e complexas manifestações do estranho seguem as não menos herméticas modalidades góticas relativas à abjeção. Se, por um lado, as estranhas meninas, psicologicamente, encenam o construto identitário pautado nos moldes contemporâneos, centrados na necessidade de se adaptarem a um mundo amplamente transformado pelas (r)evoluções ocorridas nos três últimos séculos, por outro seus corpos enviesados possuem igual relevância na desconstrução da visão comum da identidade e do gênero. Percebe-se que a posição da mulher, nos três romances em pauta, pontua práticas que colocam o corpo na zona de conflito. O corpo feminino é o lugar onde se inscreve a sua história de submissão, dor, deleite e rebeldia. O narrador Rodrigo S. M., em *A hora da estrela*, corrobora a ideia: “Eu não sou um intelectual escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida”⁵⁷¹. O corpo também é veículo do *marketing*. Na vida urbana, locais antes impróprios ao cenário gótico se tornam inerentes às ansiedades culturais e aos horrores da decrépita sociedade do consumo e da marginalização. Seguindo esse pensamento, o corpo, obviamente, o lar da psique, torna-se o problematizador dos horrores e das transgressões, tal como afirma Mello: “o interior e o exterior se confundem na narrativa gótica contemporânea, e o medo permeia ambos os espaços”⁵⁷². Pode-se afirmar, então, que o corpo é um *topos* dentro da literatura gótica contemporânea. O corpo narrará o horror e os dilemas que circundam o universo feminino.

O corpo abjeto avolumou a lista de modalizadores góticos, a partir do século XIX, na figura do vampiro e do monstro fragmentado, seres destinados a articular o poder científico racional e o “eu” irracional saturado de paixões excessivas e transgressoras dominadas pelos mecanismos de controle do poder central⁵⁷³ e medo do porvir. Entretanto, o conceito parte do aprofundamento dos estudos de Julia Kristeva sobre o *Das Unheimlich*, de Freud, no século XX. O diálogo entre o psicanalista e a teórica leva Mello a afirmar que a abjeção abarca e extrapola o estranho. Os sintomas do *Unheimlich* possuem rizoma na repressão, ou seja, o estranho que aterroriza, inquieta e gera atitudes paranoicas é o familiar oculto emergindo do inconsciente. A estranheza familiar é responsável pelo medo e possui origem identificável, pois foi analisando suas causas em pacientes reais e em personagens literárias que Freud percorreu sobre o fenômeno. Já o corpo abjeto estranha e entranha. Borradas as origens, não é apenas o reprimido que assusta, mas algo composto a ele que se torna dominador. Situado no espaço fronteiro da (a)normalidade, funde-se com seu “eu” para desafiná-lo. Como uma

⁵⁷¹ Idem, p. 16.

⁵⁷² MELLO, 2010, p. 64.

⁵⁷³ FOUCAULT, 1993.

doença autoimune, imbuí-se das energias reservadas no Id e se torna inimigo do “eu” superegoico. O abjeto é, dessa forma, uma ameaça a si próprio. De fato, regido pela amoralidade, atemporalidade e alogicidade, burla as normas e convenções sociais a fim de obter os prazeres reprimidos e dominados socialmente. Dentro dessa descrição e como resultado desse processo, o corpo abjeto caminha nas bordas da sociedade e se torna o monstro social, fruto da modernidade. Se o recalque é um mecanismo de defesa do ego, seu retorno amalgamado à luta pela consecução do prazer fortalece o processo da abjeção.

Adaptando-se às constantes transformações culturais e sociais, o corpo abjeto na literatura gótica parodia e dialoga criticamente, balizando o aceitável e o inaceitável nas normas vigentes. Nesse viés, enquanto questionam atributos imanentes do ser humano em confronto com as contradições sócio-político-culturais, Lygia e Clarice exploram nas narrativas a resistência da mulher frente aos processos de dominação, posto que as estranhas meninas desafiam os mecanismos de subalternidade feminina por meio dos processos de abjeção. Seus corpos falam em silêncio na voz da assimetria de postura moral e física, seja pela aniquilação, seja pela sexualidade desviante, seja pelas formas grotescas. As protagonistas se constroem em meio à fragmentação, mobilidade e antagonismo da identidade e do gênero, gerando conflitos angustiantes. É *Perto do coração selvagem* que Joana se estranha e deixa a maldade, a traição e a mentira aflorarem. A magreza excessiva de Macabéa, a masculinidade de Lia e os vícios de Ana Clara promovem assimetria excessiva (excessos góticos), deformando-lhes os corpos. São esses corpos estranhos que transitam pela sociedade, assim como o vampiro, metaforizando as transgressões. Canonizadas não pela beleza, docilidade, candura e honestidade, mas pelas vidas marginalizadas e fatos insólitos que lhes conferem uma aura atrativa e repulsiva, essas personagens simbolizam, na narrativa, os medos, traumas e sofrimentos reais da mulher no século XX.

O narrador de *A hora da estrela* situa o corpo de Macabéa dentro da abjeção, em consonância com o descrito por Kristeva. A personagem vive às margens da sociedade e de suas impurezas. A vida de privações e invisibilidade social a torna abjeta, pois, como descreve o narrador-personagem, “trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos”⁵⁷⁴. A rejeição na infância retorna como um fantasma imbuído de máscaras que ocultarão a sexualidade aflorada e os desejos reprimidos. A protagonista é descrita de forma assexuada e sem os atrativos esperados socialmente da mulher. Nas palavras de Rodrigo S.

⁵⁷⁴ LISPECTOR, 1998, p. 16.

M., “o corpo cariado *de Macabéa* é um dizer de brutalidade pior que qualquer palavrão⁵⁷⁵. De aparência fantasmagórica, “pálida e mortal [...] era hoje o fantasma suave e terrificante de uma infância sem bola nem boneca”⁵⁷⁶. Infere-se daí que sua existência se assemelha à do vampiro. Por ter hábitos noturnos, naturalmente, a vida social não condiz com o morto-vivo. Macabéa, igualmente, não possui vida social, vive uma vida rala, num “limbo impessoal”⁵⁷⁷. Quer viver, mas evoca a morte constantemente, numa atitude de proteção contra os infortúnios da vida. “Achava que cairia em grave castigo e até risco de morrer se tivesse gosto. Então defendia-se da morte por intermédio de um viver de menos [...]”⁵⁷⁸.

A tradução da obra de Anne Rice, *Entrevista com o vampiro*, feita por Clarice Lispector, bem como a tradução de *Drácula*, de Bram Stoker, por Lúcio Cardoso, amigo íntimo que muito a influenciara⁵⁷⁹, certamente constituíram fontes para a construção da abjeção de Macabéa. Os corpos indisciplinados e abjetos de Cláudia, Lucy Westenra, Mina Harker e das vampiras vorazes pelo sangue Jonathan Harker imprimiram traços mnemônicos, resgatados no momento da criação da personagem. O próprio narrador Rodrigo S. M., em *A hora da estrela*, ratifica a ideia:

Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual – há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês. É visão da iminência de. De quê? Quem sabe se mais tarde saberei. Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes⁵⁸⁰.

Ao mencionar o discurso da morte sobre a vida, Clarice nos leva a inferir a abordagem do vampiro, ser que sobrevive à morte e dotado de invisibilidade. Afeitos do gótico, os corpos abjetos suscitam reações paradoxais entre o horror e a atração. Portanto, Macabéa, tal qual o vampiro, tramita entre *Eros* e *Tanatos*, impregnando, paradoxalmente, na narrativa a aberração repugnante e o erotismo exacerbado. O desejo de visibilidade e agência feminina são quesitos patentes no diálogo crítico de Clarice. Por isso, o narrador-personagem afirma ser ainda inominada aquela que representa as mulheres anônimas atiradas na lama, aquelas que vivem nas sombras da sociedade e têm seus corpos maltratados e inseridos nos discursos alheios. Pertencente a uma ampla categoria, seria fácil discorrer sobre ela(s), fosse um leigo; entretanto, nas mãos da escritora, é uma tarefa árdua e desesperadora, visto que ela também

⁵⁷⁵ Idem, p. 35.

⁵⁷⁶ Idem, p. 33.

⁵⁷⁷ Idem, p. 23.

⁵⁷⁸ Idem, p. 32.

⁵⁷⁹ MOSER, B., 2009.

⁵⁸⁰ LISPECTOR, 1998, p. 12.

seja parte desse apagamento. O relato é exterior e explícito. Torna-se, então, fundamental “tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama”⁵⁸¹. Para Rodrigo S. M., a história é inventada, porém coberta de veracidade porque “todos nós somos um”⁵⁸² e cada ser em si carrega um fragmento de Macabéa, seja a pobreza material e/ou imaterial, porém há aquele a quem falta o essencial. Apesar de a raça humana ser única, há as diversidades raciais, de gênero, de identidade, sexuais, entre outras que devem ser respeitadas; no entanto, há aqueles que se julgam aptos a falar pelo Outro e até mesmo subjugar-lo. O narrador ainda ressalta que não mente ao escrever. Marginalizado(a) e sem classe social, o abjeto é o monstro moderno e pós-moderno aos olhos dos poderosos, medo de desestabilização para a classe média e inexistente para a classe baixa⁵⁸³.

Lilian Maria Araujo Silva assinala que a psique fragmentada é fonte de exploração da narrativa gótica, tornando-a também múltipla. Logo, abjeção e gótico são indissociáveis, uma vez que a estrutura psicológica abrange os complexos mal resolvidos, o recalque e os desejos libidinais. “O gótico usa os elementos fantásticos para cumprir as esperanças negadas de uma sociedade. Áreas ainda tabu em uma cultura, o sagrado e o impuro, são os meios onde (*sic*) o gótico vem manifestar seus escritos”⁵⁸⁴. Nesse sentido, excluída do âmbito social, Macabéa metaforiza a impureza da mulher, forjada pelos moldes patriarcais. Os humores fisiológicos, sobretudo os femininos, como a menstruação, o líquido amniótico, o sangue eliminado no ato da defloração e o leite materno – fluidos intrinsecamente vinculados à maternidade e à sexualidade – são relacionados a esse tabu. De fato, Kristeva afirma que o escritor contemporâneo, ciente do declínio moral, religioso e legal, exerce o fascínio pelo ser abjeto projetando-se nele e introjetando-o. Consequentemente, tornam-se cúmplices, resultando numa literatura que perverte a linguagem estilística e seu teor. As categorias dicotômicas produzidas transitam entre “puro e impuro, proibição e pecado, moralidade e imoralidade”⁵⁸⁵, a perda da individualidade e do pudor para se inserir socialmente.

O narrador de *A hora da estrela* afirma que, “Se ela não era mais ela mesma, isso significava uma perda que valia por um ganho”⁵⁸⁶. Nessa esteira, Kristeva⁵⁸⁷ nos ajuda a

⁵⁸¹ Idem, p. 19.

⁵⁸² Idem, p. 12.

⁵⁸³ Idem.

⁵⁸⁴ SILVA, L., 2015, p. 134.

⁵⁸⁵ No original: “[...] dichotomous categories of Pure and Impure, Prohibition and Sin, Morality and Immorality” (KRISTEVA, 1982, p. 16).

⁵⁸⁶ LISPECTOR, 1998, p. 79.

⁵⁸⁷ KRISTEVA, 1982.

compreender que, sem as leis, o estranho alcança o grau máximo da abjeção e transgride as fronteiras como forma de protesto, sendo, portanto, um excelente recurso literário contemporâneo.

Para melhor compreensão, fundamento-me nas palavras de Raimundo Expedito dos Santos Sousa ao expor a respeito dos tipos sociais, zonas corporais, práticas sociais, comportamentos, hábitos vestuários e convenções jurídicas considerados pelo discurso colonial como abjetos:

[...] a catalogação de tipos sociais abjetos (homens-bestas, hermafroditas, bruxas, prostitutas, amas-de-leite e rebeldes), zonas corporais abjetas (vagina, ânus, nádegas, seios e cabelos), práticas sociais abjetas (prostituição, concubinato, amancebamento, maternagem, *proxenetismo*), comportamentos abjetos (sensualidade, brutalidade, efeminação) e mesmo hábitos vestuários (uso de mantos) e convenções jurídicas (Brehon Laws) abjetos⁵⁸⁸.

Percebe-se que a judia Clarice textualiza, por meio do corpo abjeto de Macabéa, seus próprios estigmas. O suor fétido, “de má origem”⁵⁸⁹ e o odor de morrinha explicitam o corpo feminino migrante inscrito fora do centro. Ao se deparar com “a massa compacta, grossa, preta e roliça do rinoceronte que se movia em câmara lenta, teve tanto medo que se mijou toda. O rinoceronte lhe pareceu um erro de Deus, que me perdoe por favor, sim?”⁵⁹⁰. Pode-se comparar a forma assustadora do animal ao medo disseminado lenta, sutil e sub-repticiamente pelos opressores, ao longo da história. A cena paradigmática entre Olímpico, representante da força masculina, e Macabéa constitui a nevrálgica clivagem entre os domínios masculino e feminino, sobretudo no tocante à sexualidade. Ele diz: “Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer”⁵⁹¹. A explícita violência psicológica nos faz perceber que o corpo sexual feminino, tanto da *femme fatale* quanto das personagens narradas no limiar da (as)sexualidade, surge na literatura para ficcionalizar a paradoxal ansiedade mítica e histórica entre o desejo e a repulsa pelo sexo. Camille Paglia esclarece que o sexo é um poder sombrio e “o erotismo é um reino tocado por fantasmas. É o lugar além dos confins, ao mesmo tempo amaldiçoado e encantado”⁵⁹², e que por isso os textos góticos se revestem do erotismo latente. No âmago da cultura, a subjugação do corpo feminino promove a autoavaliação

⁵⁸⁸ SOUSA, 2013, p. 37. Grifo meu.

⁵⁸⁹ LISPECTOR, 1998, p. 31.

⁵⁹⁰ Idem, p. 55.

⁵⁹¹ Idem, p. 60.

⁵⁹² PAGLIA, 1992, p. 15.

negativa, afetando a identidade e o gênero, conforme descreve o narrador Rodrigo S. M.: “Ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma”⁵⁹³.

No entanto, ao atrelar, na narrativa, o sexo ao consumo capitalista, Clarice imbrica as estratégias de dominação e resistência como autoafirmação da mulher e crítica à inversão de valores. Olímpico exerce seu poder de macho reprodutor e bom de briga de forma distinta. Impõe a postura máscula a fim de conquistar Glória, que, assustada, submete-se a ele. Já o corpo desvalorizado, sem atrativos e a resiliência mórbida de Macabéa simbolizam o direito de resistir à humilhação e às normas encenadas pelo namorado, que a trata como um objeto desqualificado e pernicioso. Ao compará-la às prostitutas, em termos financeiros, ele a menospreza e ofende, dizendo: “É lugar ruim, só pra homem ir. Você não vai entender mas eu vou lhe dizer uma coisa: ainda se encontra mulher barata. Você me custou pouco, um cafezinho. Não vou gastar mais nada com você, está bem?”⁵⁹⁴. Há uma aceitação simbólica, embora interpretativa de resistência. A urina expelida indicia a resistência do abjeto às imposições. Fato que se percebe no pensamento de Macabéa: “eu não mereço que ele me pague nada porque me mije”⁵⁹⁵. Temos explicação nas palavras de Ian Watt ao argumentar que a assexualidade e o masoquismo da mulher locupletam o sadismo e a sexualidade do homem⁵⁹⁶. Encarar seu próprio dejetos, a urina, e se sentir desvalorizada por aquilo que é seu direito natural e, mais ainda, necessário à vida, aniquilando-se e, conseqüentemente, transferindo o direito ao outro, configuram à personagem uma monstruosidade social.

Ainda no raciocínio de Paglia, o amor, epítome do Ocidente, opera como um mecanismo de defesa para adestrar forças interiores indomáveis. Similar à religião primeva, auxilia-nos a dominar o medo ancestral. A persona sexual da ficção jaz sob dispositivos psíquicos, entre eles a regressão. A virgindade de Macabéa, os ovários murchos e o “medo grande de pegar doença ruim lá embaixo dela”⁵⁹⁷ se coadunam com a abjeção e o peso do remorso sobre os ombros da autora. A aniquilação é a força da resistência feminina. Madama Carlota e Glória também são textualizadas como corpos abjetos; porém, opostas à aniquilação, elas possuem agência sobre seus corpos e enunciações. As formas roliças de ambas, similares à mãe-Terra, sugerem a maternidade que necessita ser purificada. Por isso, a cartomante, durante a vida no prostíbulo, contrai a temida sífilis e se cura. Escolher Glória em vez de seu duplo para ser a boa parideira, gozar da convivência do pai e da mãe, ser desejada

⁵⁹³ LISPECTOR, 1998, p. 18.

⁵⁹⁴ Idem, p. 55.

⁵⁹⁵ Ibidem.

⁵⁹⁶ WATT, 1957.

⁵⁹⁷ LISPECTOR, 1998, p. 33.

e amada por Olímpico denotam possível resolução da culpa de Clarice Lispector, bem como uma espécie de vingança contra os algozes de sua mãe. Com efeito, Glória, supostamente, livra Macabéa do domínio de Olímpico, que, durante o curto tempo de namoro, já a havia, literalmente, lançado na lama.

Mas de repente ele não agüentou o peso num só braço e ela caiu de cara na lama, o nariz sangrando. [...] Como não tinha lenço para limpar a lama e o sangue, enxugou o rosto com a saia, dizendo: – Você não olhe enquanto eu estiver me limpando, por favor, porque é proibido levantar a saia⁵⁹⁸.

A (in)versão da previsão de Madama Carlota, culminando na morte da protagonista, e tendo como culpado um homem rico e como mensageira uma prostituta, demonstra a ironia com que a autora trata a personagem como objeto abjeto. Macabéa morre, expurgada por meio dos fluidos impuros derramados – o vômito e o sangue –, conforme se verifica no fragmento do narrador-personagem: “Macabéa [...] queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas. O que é que estou vendo agora e que me assusta? Vejo que ela vomitou um pouco de sangue, vasto espasmo, enfim o âmago tocando no âmago: vitória!”⁵⁹⁹. A morte erradica a impureza da mulher, isto é, o corpo abjeto neutralizado diante da morte simbólica, pondo fim ao aprisionamento do corpo, à violência e à culpa.

Em *Perto do coração selvagem*, a protagonista Joana encena o hibridismo entre o humano e o animal. Na esteira de Dryden, desde o fim do século XIX, personagens imunes à restrição moral, a exemplo de Dorian Gray, configuram o próprio animal urbano moderno. Elas representam a capacidade bestial inerente ao ser humano. Em outras palavras, o gótico moderno especula o “eu animal essencial e duradouro”⁶⁰⁰ oculto sob a capa polida da civilização. Esse ser abjeto encontra no gozo (*jouissance*) a restituição do objeto de desejo que lhe foi suprimido. A luta do abjeto pela consecução do prazer é travada à custa de sua própria destruição, como se pode perceber nas palavras de França: “Essa luta contra tudo o que está fora de nós, que está para além de nossas fronteiras, é, em última instância, uma luta contra a própria natureza – e, muitas vezes, contra a própria natureza humana”⁶⁰¹. É em sua mente que o desvio moral a fará regozijar-se com o mal, tornando-a um ser abjeto. Fato identificado na digressão de Joana: “A CERTEZA DE QUE dou para o mal, pensava Joana. O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela

⁵⁹⁸ Idem, p. 53.

⁵⁹⁹ Idem, p. 85.

⁶⁰⁰ No original: “an essential, enduring animal self” (DRYDEN, 2003, p. 32).

⁶⁰¹ FRANÇA, 2013, s.p.

sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera?”⁶⁰². Enquanto reina o terror dos discursos racionais exteriores que sequelam a sociedade urbana, trazendo miséria e sofrimento, reina, no interior, o horror, a irracionalidade e as trevas do monstro humano.

Kristeva afirma que “não é a ausência de limpeza ou saúde que causa a abjeção, mas sim o que perturba a identidade, o sistema, a ordem”⁶⁰³. O ser abjeto se torna um desrespeitador de limites, posturas e leis. A maldade passa a integrar indivíduo. O afloramento do mal *ad intra* que viola a personalidade. Para Joana, o mal é a arma de resistência. É o que permite escamotear a aceitação dos parâmetros sociais. “[...] Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida”⁶⁰⁴. A personagem se sente tal qual a princesa Elizabeth da Hungria, citada em *Powers of horrors: An essay on abjection*. Ou seja, o melhor prazer está na degradação. A individualidade e a identidade de Joana se constroem como defesa aos desafetos. A marca do sofrimento faz com que a protagonista do romance sinta no mal a forma de amor. Joana expõe que:

Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade. [...]. Sim, ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez da falta de estética. Ou receio de alguma revelação... Não, não, – repetia-se ela – é preciso não ter medo de criar. No fundo de tudo possivelmente o animal repugnava-lhe porque ainda havia nela o desejo de agradar e de ser amada por alguém poderoso como a tia morta. Para depois no entanto pisá-la, repudiá-la sem contemplações⁶⁰⁵.

As transgressões cometidas por Joana são justificadas pela ausência das leis morais e sociais. A orfandade, a errância e o sofrimento desde a tenra idade pintam uma tela em branco na mente da personagem, significando as sensações e impressões de vazio causadas pela falta de amor e zelo familiar. A violência externa introjetada e recalçada retorna na ânsia de preencher o vácuo abismal. São “sonhos esgarçados, inícios de visões”⁶⁰⁶. O corpo abjeto da tia, sem vida, mas poderoso, atrai e repulsa, assim como os poderes centrais. É necessário tanto “agradar” para se sentir inserida no seio da sociedade à qual se pertence quanto repudiar

⁶⁰² LISPECTOR, 1980, p. 11-16

⁶⁰³ No original: “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order” (KRISTEVA, 1982, p. 13).

⁶⁰⁴ LISPECTOR, 1980, p. 17.

⁶⁰⁵ Idem, p. 17-18.

⁶⁰⁶ Idem, p. 24.

a violência explícita e implícita contida em seus mecanismos organizacionais. Araujo observa que

[...] os conteúdos reprimidos da pessoa podem assombrá-la se utilizando de muitas máscaras, representando os temores conscientes e inconscientes que normalmente transformam-se sem aviso prévio, num espaço onde as “festas” de prazer e horror são ilimitadas: nos sonhos. Quanto mais algo é reprimido, mais forte se torna. Este elemento refreado ganha força extra e torna-se rebelde, mais difícil de ser contido e essa força normalmente é seguida por transgressão, agressividade ou violência⁶⁰⁷.

Clarice textualiza, no trecho abaixo, a rebeldia como marca da personalidade de Joana. A festa e o prazer são obtidos nos atos torpes horrorizados pela tia, como o roubar, para desafiar o seu poder. A sede profunda e velha, signo da sede de amor, requisita inundações de cuidados paternos, de respeito à identidade, ao gênero e à dignidade do ser humano. Roubaram-nos a liberdade e, aos “goles”, ansiamos pelo que nos é reservado honestamente, por direito. A luta pela restituição do respeito à mulher, à criança, à sexualidade e à autoafirmação identitária é valiosa. A falta desses requisitos caracteriza puramente “a falta de vida”. O corpo semivivo, tal qual o do vampiro, agirá em busca do que lhe falta, sugando a energia necessária à manutenção da sobrevivência. Com base nesse pensamento, a noção de falta é o elemento explícito do gótico contemporâneo. O ato puramente violento é, na verdade, a revolta contra a ausência, não apenas uma ação ordinária de irritação. “Mais importante do que uma cena violenta, é a forma como ela é mostrada”⁶⁰⁸. O trecho abaixo ilustra o argumento exposto:

Como se visse alguém beber água e descobrisse que tinha sede, sede profunda e velha. Talvez fosse apenas falta de vida: estava vivendo menos do que podia e imaginava que sua sede pedisse inundações. Talvez apenas alguns goles... Ah, eis uma lição, eis uma lição, diria a tia: nunca ir adiante, nunca roubar antes de saber se o que você quer roubar existe em alguma parte honestamente reservado para você. Ou não? Roubar torna tudo mais valioso. O gosto do mal⁶⁰⁹.

A protagonista persegue algo e não consegue alcançar, pois o vazio é intangível, mas perceptível. A “coisa” existente entre a personagem e os móveis, de difícil apreensão é a falta interior. Os fragmentos do romance, a seguir, exemplificam a ideia. Para Joana, “[...] havia alguma coisa, mas quando agarrava essa coisa na mão, [...] e depois espiava [...] só encontrava

⁶⁰⁷ ARAUJO, 2015, p. 134.

⁶⁰⁸ MELLO, 2010, p. 63.

⁶⁰⁹ LISPECTOR, 1980, p. 19.

a própria mão rósea e desapontada. Esse era um dos seus segredos. Nunca se permitiria contar [...] que não conseguia pegar “a coisa”⁶¹⁰. Perceber a falta como modalizador gótico contemporâneo nos faz argumentar que, concernente à mulher, as perdas acarretadas pela orfandade e pelo alijamento social e familiar articulam, nos textos góticos, a transferência do vazio para a monstruosidade. A abjeção preenche a lacuna existente e corresponde metonimicamente aos valores afetivo e normativo negados ao sujeito. A falta metafísica codifica a falta de limite e razão. A oitiva de que era uma “víbora fria”, desprovida de amor, gratidão e que só o rigor do internato a amansaria reforçam a irracionalidade da protagonista. Portanto, a animalidade de Joana emula “a coisa” sempre fora de alcance e os sentimentos ambíguos gerados a partir da abjeção emergem. Percebe-se a mescla do amor e do ódio no discurso de Joana: “No entanto não era raiva, mas amor. Amor tão forte que só esgotava sua paixão na força do ódio. Agora sou uma víbora sozinha”⁶¹¹.

A intensidade da dor contida no vazio gera segredos que só poderão ser desvendados a partir da leitura do monstro que o preenche. Joana jamais revelaria em “sã” consciência a intangibilidade do objeto de desejo nem a dor sentida. Já a víbora sub-reptícia e encarnada denunciaria em vias tortas as opressões, pois ela afirma que: “‘A personalidade que ignora a si mesma realiza-se mais completamente’. Verdade ou mentira?”⁶¹². Negar a verdade fantasia o mundo de Joana. Estrategicamente, possibilita fugir das censuras tradicionais, remodulando o universo interior a fim de adaptá-lo às dependências do eu ao mundo. Nas palavras de Monteiro⁶¹³, já mencionadas no capítulo I, a fantasia é uma forma de evasão e um subsídio literário poderoso nas mãos de escritoras, visto que permite narrar assuntos negados às mulheres. Fantasiar os fatos verdadeiros imbui o discurso de obliquidade e segredos. Infere-se que, para Joana, a mentira se torna um escudo protetor e a leva a crer que sua própria existência é ilusão. O prazer em mentir transforma seu corpo em um *locus* de mistério e segredo. Como modalizador gótico, o segredo por meio da mentira articulará, dentro da narrativa, as discórdias e a cumplicidade, seja com o Outro, seja consigo mesmo. Ao omitir a verdade, a personagem oculta os fatos (condenados socialmente) vividos no internato e nos lares pelos quais passou. O contato sensual com outros corpos femininos, a traição ao marido, os prazeres vividos com o amante e o professor, já comprometido matrimonialmente, os roubos e a malignidade são acontecimentos protegidos em segredo. Mas o corpo vitimado

⁶¹⁰ Idem, p. 14.

⁶¹¹ Idem, p. 64-65.

⁶¹² Idem, p. 83.

⁶¹³ MONTEIRO, 2004.

carrega a experiência e o padecimento dos excluídos, bem como a vergonha e a culpa de ultrapassar limites impostos pelas convenções socioculturais.

Mello⁶¹⁴, em extensão às ideias de Simone de Beauvoir e de Evan Imber-Black, explica que a vergonha contida no ato de burlar as normas sociais é o sentimento implícito nos segredos, visto que estes abarcam tabus culturais desenvolvidos em torno do dinheiro, da doença e do sexo. Os danos causados na autoestima do indivíduo que guarda segredos comprometem suas ideias, emoções e atitudes. O corpo, obviamente, sofrerá as consequências da psicossomatização. No intuito de expiar a culpa e a vergonha, a autoimolação castiga corpo e alma. A ambivalência da abjeção provoca em Joana sentimentos ambíguos de felicidade e dor. A rejeição da tia adida aos desejos libidinosos sentidos pelo professor que a excita, mas também a rejeita, exemplifica o argumento:

Quem era ela? A víbora. Sim, sim, para onde fugir? Não se sentia fraca, mas pelo contrário possuía de um ardor pouco comum, misturado a certa alegria, sombria e violenta. Estou sofrendo, pensou de repente e surpreendeu-se. Estou sofrendo, dizia-lhe uma consciência à parte. E subitamente esse outro ser agigantou-se e tomou o lugar do que sofria. Nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer... Podiam-se parar os acontecimentos e bater vazia como os segundos do relógio. Permaneceu oca por uns instantes, vigiando-se atenta, perscrutando a volta da dor. Não não a queria! E como para deter-se, cheia de fogo, esbofeteou o próprio rosto. Fugiu mais uma vez para o professor [...] Joana diminuiu, ficou pequena e escura diante daquela pele brilhante. Sentiu a vergonha da cena anterior tomá-la e reduzi-la ridiculamente. [...] A vertigem, rápida como um redemoinho, tomou conta de sua cabeça, fez vacilarem suas pernas. [...] ⁶¹⁵.

O comportamento antitético instaurado na abjeção da protagonista permeia toda a narrativa, culminando na morte simbólica. Retomando Kristeva, no corpo abjeto

[...] desejo se desvia; nauseabundo, se rejeita. A certeza o protege da vergonha – a certeza de que o orgulho o mantém. Mas, ao mesmo tempo, exatamente o mesmo, esse ímpeto, esse espasmo, esse salto é atraído para um outro lugar tão tentador quanto condenado ⁶¹⁶.

Mediante esse pensamento, pode-se afirmar que o corpo abjeto feminino reage com uma das poderosas armas que tem nas mãos, a sexualidade. O *alter ego* de Joana busca satisfazer o desejo de amor originado pela rejeição da tia. Conquanto o estado civil do

⁶¹⁴ MELLO, 2010.

⁶¹⁵ LISPECTOR, 1980, p. 54-63.

⁶¹⁶ No original: “[...] desire turns aside; sickened, it rejects. A certainty protects it from the shameful—a certainty of which it is proud holds on to it. But simultaneously, just the same, that impetus, that spasm, that leap is drawn toward an elsewhere as tempting as it is condemned” (KRISTEVA, 1982, p. 1).

professor seja uma norma social que, supostamente, não deve ser corrompida, a sedução acontece. A assimetria entre o que a lei determina e o impulso natural do sexo gera a culpa. Joana a transfere ao homem, mas sabe que é o reflexo dos seus próprios sentimentos:

A culpa era dele mesmo, foi o seu primeiro pensamento, como uma bofetada em seu próprio rosto. A culpa era dele por ter-se inclinado demais para Joana, por ter procurado, sim, procurado – não fuja, não fuja –, [...] Oh, como se odiava por ter pensado nisso⁶¹⁷.

Os traços mnemônicos da memória coletiva de Clarice, somados aos individuais a partir de sua concepção no ventre materno, são transportados para a narrativa, demonstrando o desejo de subtrair a culpa atribuída à mulher, desde a gênese bíblica. A semiose dos Gênesis e Levítico tatuou, indelevelmente, a culpa no corpo e na mente da mulher. Exterminar essa mácula simboliza um paradoxo intrincado, visto que, para tal evento, a purificação, inclusive sexual, e a extirpação da animalidade na figura da serpente, representando o pecado, a culpa e a vergonha, são primordiais. A evidência se encontra no caráter natural do sexo em contraste com as convenções estabelecidas no âmbito sociocultural. O corpo da mulher deve pagar toda dívida com a natureza; deve purificar-se e adequar-se para que a simbologia, entre elas a sagrada (mãe é sagrada), seja plena⁶¹⁸. Nessa esteira, o corpo feminino, além de confinar segredos, é espaço de discursos intransigentes. Joana, corpo de mulher e psique venenosa de víbora, é um ser abjeto que precisa ser sacrificado para a redenção de sua culpa-reflexo da autora. Sabe-se que Clarice se sentia culpada pela morte da mãe, embora soubesse que os culpados foram os soldados que estupraram Mania durante um dos pogroms, na Ucrânia. Meu argumento se fundamenta no diálogo intertextual que Clarice trava, no capítulo final, momento da morte de Joana, com o salmo bíblico 129 (Heb 130), o “De profundis” – Penitência e esperança. A mulher, esposa, mãe, escritora e, sobretudo, filha e judia, subverte as amarras sociais. Quer se libertar das opressões, da vergonha e da culpa, embora os obstáculos impostos pelas leis do homem sejam cruéis.

[...] das profundezas chamo por vós, vinde em meu auxílio que eu não tenho pecados, das profundezas chamo por vós e nada responde e meu desespero é seco como as areias do deserto e minha perplexidade me sufoca, humilha-me, Deus, esse orgulho de viver me amordaça, eu não sou nada, das profundezas chamo por vós, das profundezas chamo por vós das profundezas chamo por vós das profundezas chamo por vós...⁶¹⁹.

⁶¹⁷ LISPECTOR, 1980, p. 61.

⁶¹⁸ KRISTEVA, 1982.

⁶¹⁹ LISPECTOR, 1980, p. 213-214.

Antes da morte, Joana se liga à infância “pela nudez”⁶²⁰. A infância de Clarice quando a esperança de curar a mãe ainda existia. Quer humilhar-se e pisotear-se a fim de abrir-se “para o mundo e para a morte”⁶²¹. A autoflagelação e autoimolação completa da mulher atuam com o fito de redenção. Nesse momento, pula no mar. A partir daí a repetição das expressões *De profundis* e das profundezas promove um jogo entre a aliteração das oclusivas, fricativas e vibrante e a assonância, produzindo o efeito onomatopeico do corpo afundando nas profundezas das águas enquanto a vida se esvai. A psique permanece ativa, remoendo a culpa, buscando compaixão. As seguintes súplicas de Joana ilustram o fato:

Deus vinde a mim, eu não sou nada, [...] eu te espero todos os dias e todas as noites, ajudai-me, [...] essa vida escorre pelos meus dedos e encaminha-se para a morte serenamente e eu nada posso fazer [...] em cada minuto que passa, sou só no mundo⁶²².

Concebida em meio à esperança de salvar a mãe, Clarice sente que a progenitora encaminha para a morte, mas está completamente impotente a esse respeito. A iminente orfandade incomoda e intimidada. A autora pressente a “desolação [...] funda como um poço [...] vinde a mim na desgraça e a desgraça é hoje, a desgraça é sempre”⁶²³. Carregar a própria culpa e a do mundo é fardo desolador para o corpo feminino. Muitas mulheres se afundam num poço de desgraças e jamais conseguem sair. As diversas convenções sociais são os pesos nos pés que as impulsionam para o fundo do abismo. No momento exato da morte simbólica, a sublimação finalmente é revelada: “[...] ela respirava como um doente que tivesse passado pelo grande perigo. Alguma coisa ainda balbuciava dentro dela, porém seu cansaço era grande, tranquilizava seu rosto em máscara [...] Das profundezas a entrega final. O fim...”⁶²⁴. Purificado, o corpo pode se erguer e a ferida aberta ao longo da história se tornará lembrança. Clarice sugere um movimento cíclico transformador dos velhos pensamentos. “Então terei de novo uma verdade, o meu sonho”⁶²⁵. O golpe da morte metaforiza a transformação do corpo, da prisão à liberdade. É a revelação dos segredos que martirizaram as vidas da criadora e da criação.

⁶²⁰ Idem, p. 211.

⁶²¹ Ibidem.

⁶²² Idem, p. 213.

⁶²³ Idem.

⁶²⁴ Idem, p. 214.

⁶²⁵ Idem, p. 212.

Novamente, nas colocações de Mello, o gótico se preocupa com a família e suas relações histórico-sociais contextuais. Assim, segredos familiares implicam regras erigidas em determinado período. Somente quando revelados os segredos a vergonha se explicita e fornece ao leitor a apreensão de como certos tabus se transformam em “culpa e medo”⁶²⁶. A repetição da palavra gênese reforça a ideia de que Clarice ia de encontro às ideias disseminadas nesse livro. Ela deseja o corpo da mulher no centro, respirando livre e de pé, não nas margens, curvada sob o jugo masculino e sufocada pela mordação. Ela tem esperança de que os aliados socialmente, a exemplo da mulher vista como uma “chaga luminosa”, avancem em seus direitos, evoluam e dominem seus próprios corpos. “[...] o mesmo impulso da maré e da gênese, da gênese! o pequeno toque que no louco deixa viver apenas o pensamento louco, a chaga luminosa crescendo, flutuando, dominando”⁶²⁷. Que os conceitos arcaicos, mas ainda em voga, transformem-se em “nova matéria”⁶²⁸. O fato se comprova no seguinte trecho:

[...] sentia o que jamais sua pequena cabeça de mulher poderia compreender. Tropas de quentes pensamentos brotavam e alastravam-se pelo seu corpo assustado e o que neles valia é que encobriam um impulso vital, o que neles valia é que no instante mesmo de seu nascimento havia a substância cega e verdadeira criando-se, erguendo-se, salientando como uma bolha de ar a superfície da água, quase rompendo-a... [...] terminaria uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim, enfim livre!⁶²⁹

Segundo Agripina Encarnación Ferreira, a água, em termos ontológicos, é pureza, é símbolo de vida e morte. A fluidez da água remete ao tédio massacrante do cotidiano. Já a luz possui duas origens: a do mundo celestial e a da alma do ser humano que se purifica e se liberta das “impurezas que obscurecem seu ser”. O ar simboliza a leveza, a pureza, mas invisível. A purificação promove o sucesso do ideal almejado⁶³⁰. Pode-se afirmar que a morte de Joana através da água purifica e redime a culpa sentida durante a vida. Dessa forma, simboliza uma nova vida, isenta de pecados, e liberta a alma da escuridão.

A desproporção paradoxal no uso da hipérbole “tropas de quentes pensamentos” e o crânio pequeno de mulher denotam a visão desconstrutiva de Clarice em torno da mulher como um ser inferior. Os pensamentos quentes são as novas concepções sobre o corpo da

⁶²⁶ MELLO, 2010, p. 117.

⁶²⁷ LISPECTOR, 1980, p. 214-215.

⁶²⁸ Idem, p. 215.

⁶²⁹ Ibidem.

⁶³⁰ FERREIRA, 2013, p. 118.

mulher que se avolumavam no século XX. A neofêmeina desse período se assustava com as mudanças, mas possuía vitalidade e autenticidade para romper as amarras. Pôr fim à gestação da infância nos remete novamente à culpa pela morte da mãe. Moser⁶³¹ conta que, até os dias atuais, a crença de que a gravidez pode curar verrugas e cancros genitais povoa Tchechelnik, cidade natal de Clarice⁶³². A doença⁶³³ se manifesta em três estágios, sendo que a primeira fase produz um cancro duro indolor, capaz de desaparecer e retornar na segunda fase⁶³⁴. O estudioso acredita que a escritora pode ter sido gerada numa tentativa de cura, logo após a primeira fase, alimentando em Pinkhas e Mania, seus pais, a esperança de que o senso comum fosse correto. O retorno da infecção numa fase mais crítica e dolorosa, já num estágio avançado da gestação, frustrou as expectativas dos genitores. A felicidade, após o acesso à penicilina em 1940, justamente o período de produção do romance *Perto do coração selvagem*, “rebentaria” seu ser, pois as mulheres não sofreriam com essa doença como a mãe sofreu. Isso explica o fim da longa gestação de infância e a liberdade, enfim. De forma simbólica, a autora se redime da culpa. Por fim, há a substituição paradoxal da animalidade. A víbora, por seu aspecto físico, remete à imagem fálica, enquanto o veneno metaforiza o mal. Citando a gênese, Clarice a associa à malignidade conferida à mulher. A personagem se levantará como um cavalo novo. Embora o equino também seja um animal, simboliza a força e, por conseguinte, remete à hombridade. Ele não se arrasta, é servil e bem-vindo socialmente. A textualização dessa transformação nos leva a inferir que as questões referentes ao gênero e à identidade eram preocupações concernentes à época. As transformações ocorridas no corpo feminino em vista da progressiva libertação das amarras sociais e do avanço na tecnologia de consumo da moda, assim como o ser abjeto, horrorizavam e encantavam. A sedução e o mal eram venenos mortíferos.

⁶³¹ MOSER, B., 2009.

⁶³² Moser enfatiza a sorte de Clarice em nascer saudável, visto que um grande percentual de bebês de mães contaminadas são natimortos. Aproximadamente 70% nascem vivos, porém infectados. Aproximadamente 70% nascem vivos, porém infectados. Entre esses, 12% têm morte prematura.

⁶³³ Atribuída ao castigo divino pelos pecados do corpo, a sífilis flutuou entre infortúnio do destino e desvios morais, fato que culpava o doente e agitava o meio social. Conforme Foucault, “[...] não há doença ou distúrbio para os quais o século XIX não tenha imaginado pelo menos uma parte de etiologia sexual. Dos maus hábitos das crianças às tísicas dos adultos, às apoplexias dos velhos, às doenças nervosas e às degenerescências da raça, a medicina de então teceu toda uma rede de causalidade sexual” (FOUCAULT, 1982, p. 64-65).

⁶³⁴ Em 1909, um sal de arsênico extremamente tóxico, denominado Salvarsan, foi manipulado pelos médicos Ehrlich e Hirata, na Alemanha, para curar a doença. Novas pesquisas contribuíram para a redução da toxicidade e a renomeação para Neo-salvarsan. A euforia geral da população diante do avanço poderia ser comparada, atualmente, caso a cura para o câncer e a AIDS fosse descoberta. A mesma euforia se fez presente no meio social quando do desenvolvimento da penicilina, pois, até então, o tratamento provocava diarreias, sudorese e salivações. Embora a descoberta da penicilina date de 1928, somente em meados dos anos 1940 o uso do medicamento foi universalizado (CARRARA, 1996).

Macabéa e Joana, apesar da distância temporal, pagam com a vida a culpa ideológica do homem. Percebe-se que Clarice se sente livre da culpa em relação à morte da mãe, ao finalizar a obra *Perto do coração selvagem*. Certamente, isso se deve ao calor da euforia sentida pelo sucesso da penicilina no mercado farmacêutico, pois, após mais de trinta anos, a personagem Macabéa explicita a presença do sentimento de impotência diante dos tabus culturais. Ao receber o diagnóstico da tuberculose, ela agradece ao médico. Símbolos femininos do judeu errante, Joana e Macabéa, identidades e corpos femininos “impuros”, tornam-se abjetas em busca da inscrição identitária “aceitável” e da inserção sociocultural dos discursos reguladores do corpo feminino como sujeito enunciador dos seus próprios discursos.

A afluência acerca do mecanismo de abjeção como recurso literário tem solo fértil nas obras do século XX, período de drásticas transformações políticas, sociais e econômicas. É o que se percebe pelas obras em análise. A posição da mulher frente à ditadura militar, à Segunda Guerra Mundial e ao modo de produção e consumo é trazida, implícita ou explicitamente, para a narrativa, expondo ao leitor os horrores vividos no contexto histórico. Os tabus relacionados ao poder financeiro e ao sexo são explorados na textualização dos corpos abjetos d’*As meninas*. Lygia, consoante a Clarice em certos elementos, e dissonante em outros, torna públicos assuntos outrora impedidos à mulher. Os consensos, as censuras e as denúncias relativas à cultura brasileira no século XX são abarcadas no romance por meio do diálogo crítico com o gótico.

As meninas também abrigam dentro de si mentes e corpos que estão *Perto do coração selvagem*. Denota-se, a partir daí, que a psique, o abjeto e o gótico se tornam indissociáveis, como afirmou Araújo⁶³⁵. Segredos, mentiras, prostituição e valores financeiros confirmam o corpo feminino como o *locus* de resistência. “[...] É preciso tratar o corpo como a um cavalo que se recusa a pular o obstáculo: a chicote”⁶³⁶. Controlar o próprio corpo, seja para oferecê-lo, negá-lo e performatizá-lo ao bel-prazer, em atitudes e ideias, realça o reconhecimento da natureza da mulher que, de acordo com Paglia, “é o nosso *apotropaion*, ou seja, nosso isolamento do medo. O reconhecimento é cognoscência ritual, uma compulsão de repetição”⁶³⁷.

Enredos desenvolvidos em torno de mentiras não são específicos de textos góticos. Afinal, “algumas mentirinhas [...] facilitam a convivência”⁶³⁸. Entretanto, o gozo em mentir

⁶³⁵ ARAUJO, 2015.

⁶³⁶ TELLES, 1985, p. 52.

⁶³⁷ PAGLIA, 1992, p. 17.

⁶³⁸ TELLES, 1985, p. 106.

enquadra a mentira como um modalizador pertinente às investigações do gótico e do corpo porque relaciona-se ao excesso, à transgressão e à abjeção. O prazer em mentir é uma tentativa de harmonizar medo/rejeição e amor/aceitação. A mentira, falta da verdade, preencherá o vazio e os sentimentos de negação introjetados no inconsciente. A falta externa do amor e da aceitação é fantasiosamente completada dentro da mente abjeta pelo teor da mentira. O ato de mentir representa um processo muito mais imaginativo do que o senso comum percebe. A separação primeva da mãe e as sucessivas rejeições para o órfão consistem simbolicamente na mentira do afeto do Outro. Afetados pela mentira, o corpo e a mente vagam na ambivalência de encontrar no exterior o que lhes falta internamente; todavia, o medo de novas rejeições projeta a ausência para o mundo, faltando com a verdade. É um lenitivo para as dores da alma. “Um brilho. A mentira vem brilhante, mente, ah, tanta mentira seguida. [...]”⁶³⁹.

Da etimologia latina *mentiens*, *-entīs*, o substantivo *mentira*, forma dissimilada de *mentida*, significa sofisma, e o verbo *mentior*, *-īris*, *- īrī*, *mentire*. *Mentiri* possui várias acepções⁶⁴⁰, a exemplo de enganar. Os estudos de Antonio Cilírio da Silva Neto e Luiz Roberto Peel Furtado de Oliveira⁶⁴¹ apontam que (-men), rizoma básico de origem dessas palavras, bem como suas manifestações em línguas ancestrais e modernas, possui valores semânticos relacionados às condições e estados da mente⁶⁴². O (de)mentir(oso) sai “fora de si” e vive uma vida paralela de ilusões. O “poder” para “vencer” suas agruras e se manter “vivo” está no cerne da mentira. Ana Clara, assim como as protagonistas clariceanas Joana e Macabéa, mente fervorosamente com a intenção de preencher o lar desfeito. No viés teórico de Mello, o corpo, metaforizador da nossa casa fundamental, e o segredo se relacionam estritamente⁶⁴³. Respalhando-me nessa ideia, considero que a mentira tem dupla função. Enquanto resguarda o segredo, atrai a atenção do Outro. As alteridades entrelaçadas por meio

⁶³⁹ Idem, p. 52.

⁶⁴⁰ De acordo com Faria *et al.* (1962, p. 605), “*Mentior*, *-īris*, *- īrī*, [...] 1- não dizer a verdade, mentir, faltar à verdade, dizer mentiras [...] 2- prometer falsamente, faltar à palavra [...] 3- imaginar, inventar, fingir [...] 4- enganar, não corresponder [...]” E aquele que mente, “*Mentītus*, *-a*, *-um*. I- part. Pass. de *mentior*. II – Sent. Passivo: que mente, enganador, mentiroso.”

⁶⁴¹ SILVA NETO; OLIVEIRA, 2016.

⁶⁴² “sânscrito - *mányaté*: “ele pensa”; avéstico - *mainyeite*, *mazdá*: “memória”; persa antigo - *mainyāhay*: “estar fora de si”; albanês - *mund*: “vencer”, “poder”; galês - *mynnu*: “querer”; islandês antigo - *munda*: “ambicionar”; alto alemão antigo - *muntar*: “solicito”, “aplicado”; lituano - *mañdras*: “vivo”, “pronto”; irlandês antigo - *do-moiniur*: “pensar. [...] c) com sufixo ‘*mn-ti-’ latim – *mens*: “mente”; português – *mente*, *demente* (preposição de); latim – *mentecaptus*: “impedido de pensamentos”; português – *mentecapto*; português – *veemente* (prefixo *ve*, de sentido pejorativo; cp. sânscrito – *vāhamānah*): “de mente impulsiva, violenta”; latim – *mentiō*: “mencionar”; português – *mencionar*; menção: “gesto que mostra uma intenção”; latim – *mentior*: “mentir”; português – *mentir*, *fementido* (latim *fides*: confiança)” (SILVA NETO; OLIVEIRA, 2016, p. 25-26).

⁶⁴³ MELLO, 2010.

da mentira propiciam a reorganização identitária, pois estimulam um sentimento como resposta, mesmo que seja o silêncio acusador de desdém ou a ira. É nas pupilas de Ana Clara que Lorena lê o medo e as mentiras ditas. “[...] coitadinha, [...]”. “Fecha as mãos e começa a mentir com tamanho fervor, esmerou-se nesse mentir gratuito, sem o menor objetivo”⁶⁴⁴. Há um código implícito na comunicação. Embora não compreenda os motivos da amiga ao se valer das mentiras, se compadece e cede sempre aos caprichos dela. O corpo castigado pelas drogas também porta a mentira, a ilusão. Os produtos cosméticos abarcam em si mensagens subliminares e ideológicas ludibriantes. São capazes de retardar certos processos físicos de envelhecimento, mas incapazes de reter para sempre a juventude e propiciar beleza exterior eterna. No contexto de produção da obra, a tecnologia da beleza não era avançada como atualmente, mas o *marketing* já atraía as consumidoras, pois já prometia fórmulas miraculosas de rejuvenescimento e formosura. É o que se infere do seguinte discurso de Lorena: “Ana Clara, pintadíssima e afetadíssima, mentindo a idade e o resto, as mãos sempre fechadas, é do gênero de mentiroso que fecha as mãos. Ficando de fogo no particular”⁶⁴⁵. Percebe-se a crítica da autora à ideia de que é possível se manter sempre jovem e produzida conforme os padrões da moda. Tal impossibilidade afetaria, de forma negativa, a mulher, promovendo a mentira. De fato, os múltiplos papéis desempenhados pelas mulheres impossibilitá-las-iam de se manter diariamente de acordo com esses padrões, visto que os efeitos são efêmeros, fato que causaria angústia. Ana Clara está sempre maquilada; entretanto, o exagero e a mentira gratuita sugerem uma vida ilusória, pois, no particular “fica de fogo”, isto é, em sua individualidade, sofre a realidade de sua vida amargurada pelos vícios, pela pobreza e pelo tormento psíquico. Ou seja, indicia que a maquiagem exagerada e a mentira constante são formas de evitar a exposição do seu verdadeiro “eu”. Seriam, pois, uma máscara, um “segredo”, em suma, uma proteção contra a ausência de afetos. A partir do fragmento do romance citado acima, há também a inferência de uma crítica em torno da escravidão da moda. A mulher foi induzida a se manter ocupada com atividades secundárias, como se preocupar excessivamente com a beleza exterior, para que acresça seu aprisionamento interior e contribua para os fins capitalistas. Tentar se iludir em reter a idade, maquilando a verdade, traz infelicidade. Ana Clara e Mãezinha são vítimas dessas estratégias industriais. Ambas tentam viver de aparências, são escravas da moda e mentem a idade que têm; contudo, são justamente elas as deprimidas e infelizes. Assim, o atrelamento do consumo da moda ao bem-estar, à felicidade,

⁶⁴⁴ TELLES, 1985, p. 52.

⁶⁴⁵ Idem, p. 57.

à beleza e à longevidade, propalado pelo poder econômico e pela mídia, é textualizado por Lygia e Clarice, ensejando a percepção do(a) leitor(a) de que as singularidades físicas e mentais da mulher dispensam práticas artificiais excessivas. A disjunção entre os predicados físicos e a inteligência da mulher dismantela a mitologia social que penaliza a mulher por não corresponder aos padrões de beleza. Em outras palavras, a mentira gratuita também subjaz nos discursos da vida real, sobretudo no universo publicitário capitalista direcionado às mulheres. Acredita-se, então, que Ligia e Clarice textualizam as discrepâncias contidas nas apologias de gênero.

Em vista disso, metonimicamente, a mentira como dejetivo expulso do corpo para subverter a mitologia social escravizante é endossada por nossas autoras. Em *A hora da estrela*, isso se dá também ao longo do enredo. Preterida a Glória por Olímpico, devido aos atributos físicos da amiga, a mente se sobrepõe. “Nada contou a Glória por que de um modo geral mentia: tinha vergonha da verdade. A mentira era tão mais decente. Achava que boa educação é saber mentir. Mentia também para si mesma em devaneio volátil na sua inveja da colega”⁶⁴⁶. Nas linhas, a inveja da beleza corporal; nas entrelinhas, a inveja da estrutura familiar de Glória que “tinha mãe, pai e comida quente em hora certa. Isso tornava-a de primeira qualidade”⁶⁴⁷. Mais do que beleza e riqueza, o órfão deseja afeto e cuidados. Mentir para si mesma e crer na veracidade dos fatos assegura, por via escusa, a integridade da identidade. O excerto abaixo ilustra o arraigamento dos discursos difundidos e assimilados a contragosto. O diálogo entre Macabéa e Olímpico traz à baila as imagens pré-concebidas da mulher ardilosa e do homem detentor da verdade:

- Quero cair morta neste instante se estou mentindo. Quero que meu pai e minha mãe fiquem no inferno, se estou lhe enganando. [...]
- É verdade. Mas não sei o que está dentro do meu nome. Só sei que eu nunca fui importante [...]
- Por que é que você mente tanto?
- Juro, quero ver minha mãe cair morta se não é verdade!
- Mas sua mãe já não morreu?
- Ah, é mesmo... que coisa...⁶⁴⁸

Prosseguindo a investigação da mentira como suplemento da falta, iludir-se com a verdade na mentira resgata não só os pais do inferno da subalternidade, mas também a si própria, além de promover a união familiar. De fato, o desejo de resgatar o que lhe foi privado

⁶⁴⁶ LISPECTOR, 1998, p. 69.

⁶⁴⁷ Idem, p. 59-60.

⁶⁴⁸ LISPECTOR, 1998, p. 56.

se justifica, inclusive, pela morte implícita no juramento. Macabeia, ao dizer seu nome a Olímpico, ouve deste que “parece doença, doença de pele”⁶⁴⁹. Expelir as mentiras aventadas que macularam a identidade abominada dos judeus e da mulher, sob a insígnia de um nome, remete à purificação do cancro sociocultural. Mentir deliberadamente para o chefe, representante do poder, pleiteia a mentira como um modalizador gótico que articula a insubordinação às normas restritivas e usurpadoras, ou seja, em nosso ponto de vista, a mentira gratuita e excessiva – excessos góticos – expande a lista de mecanismos de subversão nos textos góticos contemporâneos. Tal fato se comprova na seguinte frase de Macabéa: “Então valeu-se de uma mentira que convence mais que a verdade: disse ao chefe que no dia seguinte não poderia trabalhar porque arrancar um dente era muito perigoso. E a mentira pegou. Às vezes só a mentira salva”⁶⁵⁰. A simulação da passividade da personagem é a vingança. Os silêncios e as impossibilidades irritantes de Macabéa ocultavam o segredo ora revelado. “Não, menti, agora vi tudo: ele não era inocente coisa alguma [...]. Tinha, descobri agora, dentro de si a dura semente do mal, gostava de se vingar, este era o seu grande prazer e o que lhe dava força de vida. Mais do que ela que não tinha anjo da guarda”⁶⁵¹. Mentir para o ladrão, assassino, testar sua natureza viril por meio do diálogo oco, negando-lhe pudorosamente o corpo e a verdade, são estratégias de resistência.

Tem-se no tema do duplo, forma mais comum do estranho, uma figura tangível e outra, geralmente, intangível, a exemplo da sombra, o reflexo no espelho, o outro duplicado. Em Willian Wilson, de Poe, tem-se a mente fantasiosa da personagem, cujo caráter temperamental e insubordinado desde a infância “inventa” um outro imaginário que o perseguirá e o confrontará em suas ações perversas e desmedidas, culminando na morte de ambos. Nos processos de abjeção, segundo Kristeva, o ser abjeto necessita expulsar todas as impurezas corpóreas (fluidos e excrementos) a fim de se conformar com as normas do meio em que vive. O abjeto é “um inventor de territórios, línguas, obras, o deprimido nunca para de demarcar seu universo”⁶⁵², constituído simbolicamente por esses fluidos. Com fundamento nessas características do duplo e do abjeto, podemos enquadrar a mentira como elemento literário do gótico contemporâneo, devido à necessidade e ao prazer do mentiroso em “inventar” formas de escapar das normas, bem como as inconveniências corpóreas. Sendo o gozo (*jouissance*) a persecução do ser abjeto, assim como o “riso é uma maneira de colocar ou

⁶⁴⁹ Idem, p. 43.

⁶⁵⁰ Idem, p. 41.

⁶⁵¹ Idem, p. 47.

⁶⁵² No original: “A deviser of territories, languages, works, the deject never stops demarcating his universe [...]” (KRISTEVA, 1982, p. 8).

deslocar a abjeção”⁶⁵³, a mentira também o é. O gozo em mentir, portanto um excesso, alimenta um “outro psíquico” monstruoso e abjeto, uma anomalia de caráter que gerará ameaça e terror. As protagonistas dos três romances analisados, Ana Clara, Joana e Macabéa, veem no prazer em mentir uma estratégia de desafiar a normalidade. A ausência da mãe e da lei do pai e a rejeição na infância causam revolta nessas estranhas meninas. Uma das práticas abjetas encontradas como proteção é também a ausência, contudo da verdade.

O contexto histórico brasileiro, compreendido entre a Segunda Guerra Mundial e o término da ditadura militar, foi marcado por extrema repressão social. Se as escritoras residentes nos países colonizadores enfrentavam inúmeras barreiras no ofício da escrita, o regime político em vigor atravancava sobremaneira as artistas brasileiras. Donald James vê o controle da sociedade como um pacto de condições entre os sujeitos sociais. A autoridade a cargo do governo deve prescindir de (re)arranjos que promovam identidades emanadas da noção do heterogêneo e da coletividade, seja em relação à etnia, *status* econômico “ou gênero”⁶⁵⁴. A agência não deve ser de mão única, isto é, centrada numa individualidade superior. Necessita ser compartilhada. No período supracitado, obliterou-se essa ideia. A estratégia de dominação, entre outras humilhantes, era o silêncio completo acerca de assuntos que maculassem o truísmo da moral e bons costumes, principalmente os sexuais. Temos o respaldo do teórico quando afirma que as normas estabelecidas são rompidas e, no âmbito do governo, a história é parcialmente revelada. As relações se tornam conflitantes, gerando inquietações, engodos e desacordos e, conseqüentemente, as transgressões de normas. Emergem desse processo “o abjeto, o desprezado, o obscuro, o híbrido e o monstruoso”⁶⁵⁵. Se para os indivíduos heterossexuais o período acarretou angústias, as ansiedades experimentadas por esses sujeitos transgressores foram mais drasticamente profundas e indelévels.

Clarice e Lygia, temerárias e brilhantes, textualizaram tais ansiedades dentro do universo da mulher. O corpo, biologicamente mutável, abarca em si uma complexidade muito mais ampla, além das impressões puramente biológicas. Consoante ao fato, corromper a verdade denota a depravação do corpo. Destarte, os segredos mantêm a integridade desse lar sagrado, pervertido pelo confronto com a rigidez sociocultural e a política arbitrária da época. O corpo controlado e castigado da mulher reage a fim de se libertar do jugo estabelecido unilateralmente, ou seja, por parte do poder. O corpo feminino consiste em fonte de prazer;

⁶⁵³ No original: “since laughing is a way of placing or displacing abjection” (Ibidem).

⁶⁵⁴ JAMES, 2000, p. 65.

⁶⁵⁵ Ibidem.

entretanto, independentemente da beleza e do deleite oferecidos, “a brutalidade dos homens”⁶⁵⁶ é impiedosa. Se as pupilas de Ana Clara são moradas do medo e a face de Macabéa “rosto que pedia tapa”⁶⁵⁷, as autoras traçam o perfil da violência física, psíquica e sexual praticada contra a mulher no âmbito de sua própria casa: o corpo. Infere-se daí o retrato do medo frente às agruras sofridas pelas mulheres que ousaram lutar pelos seus direitos. “A Pátria prende o homem [...] É preciso dar-mo-nos inteiramente a ela, tudo lhe entregar, votar-lhe tudo [...] gloriosa ou obscura, próspera ou desgraçada”⁶⁵⁸. Lia grifa esse excerto no livro para enfatizar as atrocidades cometidas pelas forças governamentais superiores. A homossexualidade da personagem é reprimida, mas sua masculinização é uma espécie de resistência às normas. É a ruptura da heteronormatividade. “[...] A primeira vez que me deitei com um homem tive então a sensação do amor do *estranho*. Do outro *controlador e cruel*.”⁶⁵⁹. Conquanto o corpo biologicamente feminino seja *locus* de prazer e perpetuação da espécie, o Outro estranho usa e agride, desrespeitando a(s) identidade(s) e a individualidade que o constituem. A mentira se torna profícua no fito de manter o segredo e impedir a violação própria por parte de outrem.

[...] por que as pessoas interferem tanto? Ninguém sabe de nada e fica falando. Fazendo julgamento, tem juiz demais. [...] Mentimos tanto em função dos outros que nos contaminamos com as mentiras. Ficamos cerimoniosas. Desconfiadas. O jogo perdeu a graça, ficou amargo. Do namorado de mentira ela passou pra um de verdade⁶⁶⁰.

A interferência, os julgamentos preconceituosos e a falta de aceitação do Outro amarguram a psique, “contaminam” a alma. Tentar apagar a diferença promove revolta e violência. Mello assente que “calar outros nada mais é que aniquilar o eu de vários indivíduos” e por isso a luta dos grupos minoritários é necessária⁶⁶¹. O cálice⁶⁶² da ditadura militar e o horror da Segunda Guerra Mundial silenciaram de várias formas corpos e mentes. Li(gy)a é testemunha viva do massacre e textualiza seus horrores. Narra as práticas sexuais reprimidas⁶⁶³, exercidas pelo monstro que determina condutas reguladoras do desejo sexual e se liga a práticas proibidas e, conseqüentemente, atrai. Permite fantasias de agressão,

⁶⁵⁶ LISPECTOR, 1998, p. 74.

⁶⁵⁷ Idem, p. 25.

⁶⁵⁸ TELLES, 1985, p. 53.

⁶⁵⁹ Idem, p. 118. Grifo final meu.

⁶⁶⁰ Ibidem.

⁶⁶¹ MELLO, 2005, p. 137.

⁶⁶² Título da música composta por Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil. A ambigüidade Cálice/cale-se faz referência à censura imposta pela ditadura militar no Brasil. Em seus versos, o compositor argumenta que “mesmo calada a boca, resta o peito [...] mesmo calado o peito, resta a cuca [...]”.

⁶⁶³ FOUCAULT, 1988.

dominação e inversão⁶⁶⁴. Dessa maneira, a personagem inverte as posições. O poder nazista, masculino, que silenciou outros, enfrenta o poder revolucionário feminino. Lia descende de um nazista que, diante da ex(centricidade) da filha, cala-se. “Meu pai percebeu tudo e ficou calado”⁶⁶⁵. O pânico da mãe e a tentativa de casá-la com urgência retratam a sociedade misógina e homofóbica. Entretanto, a fuga da personagem desconstrói o mito da mulher cativa ao lar, impedida de viver plenamente sua sexualidade.

Ciente do poder da palavra, o poder governamental tenta silenciar o outro, utilizando métodos de tortura corporal e psíquica. É no corpo que se inscreve o poder. A palavra escrita é, então, a ferramenta de combate. As cartas anônimas se tornam prática corriqueira. Menciono o fato com propriedade, pois é um rastro impresso em minha memória. Quando criança, ouvia dentro de casa rumores de que meu pai era simpatizante do comunismo e escrevia cartas anônimas. Cartas essas que provocaram a prisão do seu próprio companheiro. Ao trazer o elemento para a narrativa, Lygia desconstrói também certos mitos religiosos, além de reforçar a denúncia à hipocrisia social. “Conheço uma freirinha que você olha e diz, bom, não tem uma avozinha igual. Precisa ler as cartas anônimas que escreve pra todo mundo. Só espero que não ache o endereço do Dops, está quase cega”⁶⁶⁶. Infere-se que o corpo religioso é bom, mas é composto por seres humanos passíveis de falhas. Entre as cartas escritas pela Irmã Bula, uma delatava o romance homoafetivo das confreiras. “E aquela, outra carta que denuncia Irmã Clotilde como namorada de Irmã Priscila, barra pesadíssima. [...] a carta exigia medidas drásticas para se pôr um paradeiro em tamanha abominação”⁶⁶⁷. Lygia demonstra a importância da palavra escrita, da literatura, expõe as barreiras encontradas pelas escritoras, bem como ilustra a mirada estrábica de Piglia e a concepção da tradição de Borges. Lia é romancista, mas, diante das dificuldades, rasga o livro. Arrepende-se, mas reconhece que permaneceu na memória. “Não devia ter rasgado coisa nenhuma. Mas sei de cor, posso aproveitar o texto talvez num diário”⁶⁶⁸. Pretende escrever um diário que, como a carta, é um gênero epistolar. Carta, romance ou diário, a literatura proporciona à escritora a possibilidade de narrar o universo de sua cultura, sob a visão periférica ou não. Mesmo que tentem apagá-la, “rasgá-la”, ela continua lutando, pois a memória se encarrega de contribuir. Nesse sentido, apagar a herança memorialística é impossível. Por isso, *As meninas* narra o contexto da época, a metrópole de São Paulo com suas belezas e atrocidades, a cor local. Entretanto, traz para

⁶⁶⁴ COHEN, 2000.

⁶⁶⁵ TELLES, 1985, p. 115.

⁶⁶⁶ Ibidem.

⁶⁶⁷ Idem, p. 99.

⁶⁶⁸ Idem, p. 26.

seus discursos uma diversidade de elementos pertencentes ao patrimônio cultural universal. Lia, corpo abjeto, assume o pseudônimo de Rosa. A menção a Rosa Luxemburgo⁶⁶⁹, filósofa judia polonesa, fundadora do partido socialista e assassinada pelos alemães, é um dos exemplos do olhar estrábico de Lygia. A identificação de características idênticas entre a revolucionária fictícia e a real nos leva a afirmar que esta inspirou a criação daquela. A partir da literatura, Rosa e L(yg)ia exercem um duplo movimento, denunciar as feridas sociais. Na visão de Mello, o conhecimento é escudo contra as opressões. A estudiosa afirma ainda que:

É possível formar uma proteção contra os ferimentos que o olhar e a voz do outro opressor causam, através do conhecimento e da articulação. Do conhecimento porque a ignorância tem sido, a meu ver, o maior inimigo das minorias e, sobretudo, das majorias; da articulação porque nos casos em que há a relação de superioridade/inferioridade entre eu e outro, a união é um escudo social contra a dominação do opressor. Alguns grupos minoritários, felizmente, percebem a força potencial da união⁶⁷⁰.

Nesse sentido, Lygia adverte suas leitoras sobre a necessidade de obter conhecimento para renunciar aos engodos sociais e fortalecer as práticas de resistência. A literatura é um subsídio adequado, visto que enseja desestabilizar costumes e tradições arraigadas que limitam nossa visão de mundo, conforme nos ensina a alegoria da caverna, de Platão.

De fato, enquanto Lia, por meio do conhecimento, vai à luta, Ana Clara tranca a matrícula e se entrega aos vícios e à prostituição, degradando ainda mais o seu corpo. A oposição entre as duas estabelece a noção de diferença e identidades multifacetadas. Lygia destaca a abjeção para expor ao leitor especulações acerca dos valores culturais da época e da necessidade de respeitar o outro como ele é. Na perspectiva de Guacira Lopes Louro⁶⁷¹, encenamos nossa existência com base em nossas identidades de gênero e sexuais. Nossos anseios e vontades particulares, em confronto com os diversos papéis sociais, apontam-nos diversificadas direções. Daí a não concepção da rigidez identitária. Lia reprime aparentemente sua sexualidade, porém o conhecimento a protege. Já Ana Clara acredita que a riqueza resolverá os seus problemas, preencherá a ausência interior. Partindo desses fatos, pode-se

⁶⁶⁹ Rosa Luxemburgo nasceu na Polônia e mudou-se para Berlim, em 1898. Escritora epistolar, possuidora de um lirismo apurado, militante política, doutora em Direito e Ciência política, traça junto com seu “mentor, amante e companheiro político” (p. 82) planos de combate. De caráter forte, sofreu influência de Dostoievski, Tolstói e Korolenko. Ficou conhecida como a formadora do partido socialista democrático. Para Rosa Luxemburgo, liberdade significa ter liberdade de emitir opiniões diferentes. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v17/v17a07.pdf>>

⁶⁷⁰ Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/265817875_Discutindo_o_outro_a_literatura_gotica_e_alteridade_do_corpo> (MELLO, 2005, p. 138).

⁶⁷¹ LOURO, 2000.

afirmar que a construção das identidades de gênero de ambas as personagens, construídas sob a ótica do discurso e do ponto de vista do outro, sofreram influência também do conhecimento adquirido. Lia foi menos suscetível à voz e ao “não” do outro. Ao ter a homoafetividade revelada, diante do pânico materno e das tentativas de casá-la a qualquer custo, a personagem se distancia da família e vai perseguir o conhecimento. “Fez tudo pra me agarrar pelo pé mas catei meu necessaire e vim”⁶⁷². Conquanto se ligue afetivamente a Miguel, manteve sua masculinidade. Não se depila, age mais bruscamente do que as amigas e não é afeita aos cuidados com o vestuário e com a aparência. “Enfia a blusa na calça, Lia [...]”⁶⁷³. Não se pauta pelo desejo dos pais em vê-la “Noivando. Noivado na sala e casamento na igreja, com vestido de abajur”⁶⁷⁴. Mantém sua identidade de gênero quase inalterada. Tem firmeza de caráter. Descontrói a ideia propagada de que a mulher deve ser dócil e submissa, a fim de ser impedida de ingressar na esfera política⁶⁷⁵. Seguir o molde de feminilidade padronizado socialmente apenas para satisfazer o homem é inconcebível para ela. A abjeção é a resistência da personagem. O monstro, uma forma do abjeto, age friamente sem se deixar dominar pela emoção, embora o sentimento esteja oculto em alguma parte do seu “eu”. Suas vontades predominam, pois está burlando as normas impostas. Na abjeção, a condição biológica de mulher passiva ganha agência. O conhecimento adquirido resguarda-a do sofrimento disseminado no pré(conceito) alheio. Percebe-se na atitude da protagonista:

Lia com seu primeiro amante olhando para o teto e fumando, horrível, horrível. [...] E explicou com pormenores que escolheu seu parceiro assim a frio, como se escolhe uma escova de dentes, pronto, vamos nos deitar. “Mas é incrível, Lião. Logo na primeira vez tudo tão gelado”, [...] examinou-a com uma expressão de cansaço. Arrancou nos dentes o último fiapo disponível de unha. “Gelado por quê? Fiquei com vontade de conhecer um homem e tomei as providências, onde está o gelo? Não é preciso fazer a histórica”⁶⁷⁶.

Já Ana Clara acredita que a falta interior se suprirá por meio do dinheiro. A aquisição de bens materiais e monetários lhe reconstituirá a família e o nome, a virgindade tirada com violência e o conhecimento, bem como a felicidade. A mais marginalizada d’*As meninas* faz o caminho inverso de Lia e, conseqüentemente, torna-se desprotegida das agressões externas. A persecução da dimensão cognitiva é um valor secundário para essa personagem. À época da

⁶⁷² TELLES, 1985, p. 118.

⁶⁷³ Idem; fragmento da epígrafe do livro.

⁶⁷⁴ Idem, p. 26.

⁶⁷⁵ COHEN, 2000.

⁶⁷⁶ TELLES, 1985, p. 156.

produção do romance, a popularização e a gratuidade do ensino estava em processo de implementação. Pessoas de classes mais baixas não tinham acesso integral ao ensino institucional, justamente para fins de restrição de agência. Percebe-se a crítica de Lygia a esse fator. Se antes negavam à mulher o direito de estudar, devido à sua condição biológica, soma-se agora a condição financeira. Assim, na tentativa de agir em prol de seus ideais, o processo da abjeção transforma Ana Clara em “Ana Turva, uma viciada em rápido processo de prostituição”⁶⁷⁷. Impedida dos avanços cognitivos que lhe protegeriam, ela carrega a marca da exclusão. Expressa o truísmo da riqueza como requisito para sair do abismo sociocultural e purificar suas máculas.

Mas esconder a minha marca. A marca escatológica a Lião fala demais em escatologia tinha uma peça fomos ver e ela vibrou. Diz que é a visão do fim do mundo escatológico sei lá. Mundo deles que o meu é outro. Me viro pra fazer sumir a marca mas pensa que. Só no teatro no teatro fica muito bacana o cara ensinar à trapeira a fala nobre aquele cara de roupa xadrez como era o nome dele. Tudo mentira. Enquanto a gente não tiver aquele saco de ouro a pronúncia não funciona porque vem a Lorena e descobre. Dane-se. Um inseto⁶⁷⁸.

O drama, embora fictício, apresenta a *mímeses* e a *verossimilhança*. Dessa forma, imune à impressão do outro, Lia, portadora de carga maior do conhecimento, crê que o fim do preconceito contra a diferença seja possível e vibra com a possibilidade. Ana Clara, dependente e influenciável pela visão do outro opressor, e já acostumada a introjetar a mentira para suplementar o espaço vago interior, sabe por meio do conhecimento empírico que apagar as marcas da exclusão não é assim tão fácil. Na cena, Lorena simboliza a burguesa legitimadora dos costumes e tradições importadas, encenando os discursos hegemônicos. Percebe-se que Ana Clara rejeita tais normas – “dane-se”. Entretanto, é sugestionada por elas. Assim, o horror gótico da abjeção é o circuito de libertação. A clareza e a racionalidade do mundo externo se opõem à escuridão interior do vácuo. “Vai mal a Ana Turva. De manhã já está dopada. E faz dívidas feito doida, tem cobrador aos montes no portão. As freirinhas estão em pânico. E esse namorado dela, o traficante...”⁶⁷⁹.

Lygia cria um jogo de desconstrução das normas impingidas à mulher, de uma maneira intrincada. Lorena, textualizada, precipuamente como metonímia das classes

⁶⁷⁷ Idem, p. 99.

⁶⁷⁸ Idem, p. 84.

⁶⁷⁹ Idem, p. 23.

dominantes, critica as normas de conduta de Ana Clara. No entanto, é no discurso tropológico da burguesa que a autora evidencia a importância da alteridade:

Por que teve que engravidar nas vésperas do tal casamento, por quê? Se ainda fosse do noivo. E eu é que tenho de arrumar oriehnid. E ir junto e dar a mão na hora. Já disse mais de uma vez que a intimidade é inimiga da amizade, essa intimidade que exorbita no cotidiano tão cotidiano. Ela ouviu, concordou e em seguida pediu meu maiô emprestado. Amar meu próximo como a mim mesma, no caso, amar Ana Turva. “Já não estou turva, estou preta”⁶⁸⁰.

Os sentimentos ambíguos de Ana Clara permeiam a narrativa. Quando criança, diante das transgressões da mãe e das feridas causadas pela violência dos homens, ela se torna abjeta. A construção onde morava era um lugar decadente e imundo onde “as baratas cascudas eram pretas e se agachavam como a gente se agacha pra passar pelo vão”⁶⁸¹. Observa-se por esse fragmento da memória da personagem que os traumas foram intensos. Todos esses fatores ameaçam a integridade do “eu”. Como se vê, o gesto de agachar da menina, comparado ao inseto, remete à ideia da condição submissa da mulher. Situado num patamar de subalternidade por todo o processo histórico, o movimento de agachar, necessário a ações de liberação de fluidos e excrementos, como urinar e defecar, é textualizado por Lygia para expressar a luta da mulher contra sua exclusão. É pelos vãos das repressões que o excluído precisa passar para conquistar seu espaço e manter sua integridade. Reiterando o já exposto, anteriormente, embora não seja a falta de limpeza que causa a abjeção, mas, sim, os sentimentos antirrepressivos, Ana Clara, similarmente às protagonistas dos outros dois romances em estudo, aprende desde pequena que, em acordo com sua própria fala, “a gente expulsa tudo que foi ruim”⁶⁸², por meio da abjeção. Ao mesmo tempo em que sente ódio da mãe por ser submissa aos homens e se sujeitar às agressões físicas e psicológicas, apieda-se dela. É a compaixão que a faz vingar-se do amante de Judite quando ele as agredia. Tem-se a simbologia dessa antítese, a explosão de amor e ódio, na comparação que a personagem faz entre si e o inseto. “Inteligentes essas baratas mas eu era mais inteligente ainda e como conhecia seus truques foi fácil agarrar a mãe delas pelas asas”⁶⁸³. Ela agarra e mata a mãe dos insetos na tentativa de matar a dor própria causada pela genitora. A luta que trava dentro de si é refletida no embate com a barata. O calor da sopa confluía com o calor do ódio ao

⁶⁸⁰ Idem, p. 58-59.

⁶⁸¹ Idem, p. 34.

⁶⁸² Idem, p. 32.

⁶⁸³ Idem, p. 34.

presenciar a submissão e impotência da mulher diante do homem que gritava de fome enquanto quebrava a mãe e os móveis.

A barata abriu as asas e começou a nadar firme em cima do fubá com a folha de couve. A sopa soltava bolhas de tão quente e até hoje não sei mesmo como ela conseguiu nadar o nado de peito num estilo tão olímpico vupt vupt vupt e já ia saindo da panela com as asas pingando gordura quando a empurrei de novo pro fundo. Agarrou-se na colher e ainda uma vez voltou à tona e juntou as patas e pedi pelo amor de Deus que não não⁶⁸⁴.

Lygia textualiza nos corpos violados de Ana Clara e Judite a história das inúmeras crianças e mulheres que estavam sendo estupradas, física e psiquicamente, nos meios social e familiar. Isso nos leva a observar que, tal qual o fenômeno do duplo, o processo de abjeção pode aparecer de variadas formas, graus e em qualquer etapa do desenvolvimento. De fato, a protagonista faz frequentes digressões sobre o momento em que foi estuprada. A dor do ato e o estuprador jamais serão esquecidos. “Esse maldito nome não vou lembrar nunca. Mas lembro o apelido. Que é que adianta apagar o nome se ficou o roque-roque das ratazanas gordas lá da construção dia e noite roque-roque no escuro”⁶⁸⁵. Deduz-se por meio da fala de Ana Clara que os traumas vividos deixam sequelas no vitimado para sempre. A autora, testemunha ocular do contexto sócio-histórico-político do século XX, evidencia ao leitor que as feridas abertas pelas guerras, pela ditadura e pela marginalização marcariam as vítimas para sempre. Mesmo que os corpos vitimados mantivessem segredos anos seguidos, pois falar da violência sofrida é sentir a dor e a vergonha novamente, “o roque-roque” permaneceria, ou seja, o barulho de bombas e armas, o nome e, em consequência, a imagem dos algozes, entre outros traumas causados pela insensibilidade do Outro.

Ana Clara diz não sentir pena quando Judite lhe diz que necessita praticar mais um aborto. Entretanto, é o dó que a faz se vingar do padrasto derradeiro, pois sua mãe se suicida na mesma noite em que foi espancada. Metonimicamente, a vingança da personagem se estende ao homem cruel, assassino e estuprador. Matar a barata na sopa e a fome do homem com a sopa contaminada, em termos simbólicos, equivale a devolver a ele todo o mal que pratica contra a mulher. Por isso, é o momento da verdade. Não deve haver engano na luta contra as opressões.

Então catei a primeira barata que passou pelo fogão e joguei dentro da panela de sopa. Aí parei de chorar chorava de ódio e o choro de ódio é

⁶⁸⁴ Idem, p. 35.

⁶⁸⁵ Idem, p. 32.

estimulante as minhas melhores idéias nasceram do ódio. Fiquei olhando a barata atravessar num nado de peito toda a piscina de sopa e transpor a ilha enrugada que era a folha de couve e chegar na outra margem juntando as mãos e pedindo pra sair da panela fervente. Chegou a subir até a borda com as asas compridas pingando e me olhou sentimental como minha mãe me olhava ai meu Jesus meu Jesusinho. Com a colher empurrei a baratona pro fundo não Madre Alix não quero mentir agora. Agora não⁶⁸⁶.

O suicídio de Judite é um alívio, pois põe fim ao martírio em que viviam. “Morreu mais encolhidinha do que uma formiga, nunca pensei que ela fosse assim pequena. Escureceu e encolheu como uma formiga e o formigueiro acabou”⁶⁸⁷. No entanto, é uma traição da mãe. Uma ausência nefasta que afetar a trajetória da personagem até a morte por meio das drogas. A repressão da dor ao ver a mãe morta a faz agir com uma frieza monstruosa, fazendo-nos supor que se sentiu traída e abandonada. “Fiquei olhando. Não chorei nem nada mas por que havia? Não senti nada. Tinha a cara no travesseiro manchado de preto e o corpo encolhido e retorcido como a formiga no rótulo da lata. [...] Não quero mais nada que odeio. [...] Agora estou sozinha”⁶⁸⁸. Os poderes exercidos sobre o corpo da mãe tiveram como resistência a destruição desse corpo. O ser abjeto, conforme discorrido anteriormente, reage contra o poder mesmo que implique a autodestruição. Há “a reivindicação do próprio corpo contra o poder”⁶⁸⁹. Se o corpo nos pertence, o poder sobre ele também deve ser propriedade nossa. É certo que o caráter violento da natureza humana requer normas necessárias à boa convivência; entretanto, normas que promovem a desigualdade e desrespeitam a individualidade e as diferenças que nada dizem respeito ao outro devem ser extintas. O corpo pequeno, retorcido e encolhido remete à visão de insignificância da mulher, disseminado ao longo da história. Ana Clara, para repelir o que odeia, acredita diferir da mãe, embora estivesse sozinha no mundo. “[...] Só ela fácil. Cabecinha de enfeite. Comigo vai ser diferente. Di-ferente repetia com os ratos que roque-roque roíam meu sono naquela construção embaratada [...]”⁶⁹⁰.

Desde criança, Ana Clara conhece a fúria do poder sobre o corpo dominado, mas desconhece ainda que a herança psíquica a acompanhará, levando-a a acelerar o processo de degeneração e degradação do próprio corpo, seguindo os passos da mãe. “Mas por que minha cabeça tem que ser minha inimiga pomba. Só penso pensamento que me faz sofrer. Por que esta droga de cabeça tem tanto ódio de mim?”⁶⁹¹. O ódio interno e externo a fará expulsar de

⁶⁸⁶ Idem, p. 76.

⁶⁸⁷ Ibidem.

⁶⁸⁸ Idem, p.77.

⁶⁸⁹ FOUCAULT, 1993, p. 146.

⁶⁹⁰ TELLES, 1985, p. 34.

⁶⁹¹ Idem, p. 29

si a força vital. As restrições encontradas no seio social corroem a paz e o sono muito mais do que os ratos com os quais ela conversava quando criança. A solução da riqueza por meio do casamento com o escamoso vai de encontro com a exigência social da virgindade. Se a condição de não ser virgem era, na época, um problema para a mulher, ser mãe complicaria sobremaneira. Para ser inserida socialmente, a protagonista expõe aquilo que não aceita: os fetos. Cabe expor que, no contexto da pesquisa, analisando as práticas sociais abjetas, o feto a ser expelido é uma simbologia para a não aceitação de normas que aprisionam o corpo da mulher.

Em seu seminal estudo, *Female Gothic*, Ellen Moers discorre sobre o fazer literário das escritoras. A teórica atenta para o fato de que a mulher textualiza assuntos relacionados à maternidade com o fito de retratar as ansiedades que a cercam a partir do momento em que confirma a gravidez. Tabu que inibia a mulher de escrever sobre a sexualidade, gravidez e trabalho – assuntos trazidos para a literatura somente por escritores do sexo masculino, de Tolstoy e Zola a Willian Carlos William –, a relação entre a maternidade e a escrita feminina é carregada de simbologia. Poucas escritoras figurantes nos séculos XVIII e XIX se tornaram mães. Muitas delas permaneceram virgens e solteiras, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos. No século XX, esse tabu foi vencido e mulheres puderam escrever a respeito dos aspectos que envolvem o dar à luz. Moers relata ainda que:

Duas mulheres romancistas muito populares (e prêmios Nobel), Pearl Buck e Sigrid Undset, foram, provavelmente, responsáveis por estabelecer a gravidez, parto e aleitamento materno como temas pertencentes à literatura das mulheres do século XX. O aborto é um poderoso novo tema nas mãos de Jean Rhys e Sylvia Plath, e o trabalho da mãe solteira inspira um capítulo de espírito obstétrico (“não tenha um bebê até que você leia isto”...⁶⁹²).

Observa-se que, apesar dos avanços na textualização desses assuntos e na vida sexual da mulher, o tema ainda era um tabu no século XX. Embora Clarice e Lygia fossem mães, entre as personagens femininas, protagonistas ou secundárias, que figuram nos três romances analisados, apenas quatro por cento vivem a experiência da maternidade. A virgindade de Lorena e de Macabéa – conquanto tivessem a sexualidade aflorada – representa a problemática vivida pelas mulheres em torno dos tabus sexuais. O conflito entre a libido aflorada e as restrições sociais e religiosas se assomava às ansiedades sentidas pelas mulheres.

⁶⁹² No original: “Two very popular women novelists (and Nobel laureates), Pearl Buck and Sigrid Undset, were probably responsible for establishing pregnancy, labor, and breast feeding as themes belonging to twentieth-century women’s literature. The miscarriage is a powerful new theme in the hands of Jean Rhys and Sylvia Plath, and the unwed mother’s labor inspires a spirited obstetrical chapter (‘Don’t Have a Baby Till You Read This’)...” (MOERS, 1985, p. 92).

Em consequência, Lygia discorre, implicitamente, sobre áreas abjetas do corpo feminino quase de forma pedagógica. Oportuniza à leitora a reflexão sobre a sexualidade, o corpo e a maneira de enfrentar as resistências externas frente a natureza da mulher. Em linhas gerais, demonstra que todo ser sexuado e sexualizado almejará a satisfação do desejo imanente. O casamento é imposto apenas para controlar e escravizar o corpo feminino. Entretanto, as pílulas anticoncepcionais, produto importado e novidade no mercado de consumo farmacêutico brasileiro, começam a abrir portas para o livre exercício da sexualidade feminina, mesmo fora do casamento. Muitas mulheres se tornavam mais infelizes no casamento por não conterem a sexualidade e serem forçadas a se casar, devido aos estatutos sociais. E se, porventura, não se casassem, carregariam a mácula pelo resto da vida. Diante desses fatos, a mulher “ia vibrar com a pílula. Minha mãe também ia mas às vezes falha”⁶⁹³.

Embora promovesse a liberdade sexual da mulher, a pílula não era um produto tão confiável. A mãe não teve oportunidade de usufruir dos benefícios da pílula, mas a filha sim. Joana Maria Pedro, em pesquisa sobre a pílula contraceptiva e memória, relata que esse método anticoncepcional chegou ao comércio brasileiro em 1962. A pesquisadora explica o efeito de questões meramente políticas no âmbito privado. O trabalho contou com depoimentos de mulheres nascidas entre as décadas de 1920 e 1950⁶⁹⁴. Percebe-se, por meio das considerações feitas, que, novamente, os poderes estatais e religiosos tiveram seus mecanismos de interferência na vida das mulheres. Os relatos explicitam o sofrimento emanado do conflito entre a necessidade de usar os métodos anticoncepcionais, seus efeitos colaterais e a condenação do poder religioso. A prática do *coitus interruptus* também era condenada pela Igreja. Dessa maneira, as mulheres sexualmente ativas no período antes e pós-pílula se deparavam com questões que intensificavam seus medos e angústias em relação à maternidade, entre eles a iminente necessidade de praticar abortos. Ana Clara, acostumada a hábitos anti-higiênicos desde a infância e dominada pelas drogas, mesmo na era da pílula, engravida várias vezes e aborta. O trecho abaixo previne a leitora de que a excitação sexual excessiva é a causa da falta de prevenção no momento da relação sexual. A metáfora “margaridinha” para a vagina confirma os resquícios do tabu. A masturbação, prática

⁶⁹³ TELLES, 1985, p. 29.

⁶⁹⁴ PEDRO, 2003.

perversa e reprimida, segundo Foucault⁶⁹⁵, é uma opção à satisfação dos desejos por evitar a gravidez.

Anda com montes de folhas para se limpar depois do amor. O certo seria tomar um banho em seguida, é lógico, higiênico [...] Mas fazer a toailete como uma doméstica apressada. [...] Principalmente as origens. “Lá sei das minhas, me disse quando ficou de fogo. Nem quero saber.” A margaridinha aí embaixo pode dizer a mesma coisa, nada sei da minha raiz. Ana Clara é o avesso do quadro familiar. Nem uma tiazinha para lhe ensinar que tudo que se faz antes e depois do amor deve ser harmonioso. É antiestético masturbar-se? Não propriamente antiestético mas triste. No tempo em que Lião fazia milhares de pesquisas, fez uma entre as meninas da Faculdade, quantas se masturbavam? Incrível o resultado entre as virgens. Incrível. “Estamos saindo da Idade Média”⁶⁹⁶.

Amplamente marginalizada, Ana Clara é a que mais se enquadra nos processos da abjeção, desde “as origens”. A convivência com os ratos e as baratas, o ambiente nauseabundo durante a infância e a falta de um lar estruturado refletem na vida da jovem mulher. “Ana Clara que até agora não aprendeu esta coisa tão simples: não se emprestam objetos pessoais”⁶⁹⁷. Lygia critica a exploração consumista da moda, contrastando a exuberância da marca com o conteúdo do objeto. As mulheres se iludem com os produtos importados, veiculados pela mídia como instrumentos de poder feminino e *status* social. O gasto com acessórios de segunda necessidade impede o provimento das necessidades básicas, gerando mais ansiedade. “Usa na bolsa de Dior um pente plástico encardidíssimo”⁶⁹⁸. A trajetória da *female outsider* faz dela o monstro do pântano social. “Aninha? Incrível. Você estava um tatu de suja, querida. Tinha lama até no seu ouvido, já pensou?”⁶⁹⁹. Para Judith Butler, a exclusão das normas culturais que regem os corpos gera, simultaneamente, o domínio da abjeção. O autorrepúdio transforma o ser abjeto em um espectro ameaçador.

A tarefa será considerar essa ameaça e essa ruptura não como uma contestação permanente das normas sociais condenadas ao *pathos* do fracasso perpétuo, mas como um recurso crítico na luta para rearticular os próprios termos da legitimidade e inteligibilidade simbólicas⁷⁰⁰.

⁶⁹⁵ FOUCAULT, 1993.

⁶⁹⁶ TELLES, 1985, p. 17.

⁶⁹⁷ Idem, p. 16.

⁶⁹⁸ Idem, p. 157.

⁶⁹⁹ Idem, p. 224.

⁷⁰⁰ No original: “The task will be to consider this threat and disruption not as a permanent contestation of social norms condemned to the pathos of perpetual failure, but rather as a critical resource in the struggle to rearticulate the very terms of symbolic legitimacy and intelligibility” (BUTLER, 1993, p. 3).

Na tentativa de se livrar do fracasso, Ana Clara “Só pensa no cerzido e no industrial. Vaginoplastia”⁷⁰¹. Percebe-se o reforço da crítica ao culto à perfeição do corpo feminino e aos processos industriais. De acordo com Cátia Fabíola Parreira de Avelar, as experiências em cirurgia plástica estética datam de séculos a. C., quando egípcios e hindus buscavam corrigir as mutilações provocadas pelo adultério⁷⁰². No século XX, esse procedimento foi utilizado com a finalidade de reconstruir as deformidades causadas pelas grandes guerras. Superior a tratamentos cosméticos, as cirurgias plásticas com finalidades de reparação de imperfeições e remodelagem da silhueta se avolumam, pois o corpo assume papel central na contemporaneidade. Seguindo esse pensamento, a adúltera necessitava reconstruir-se sexualmente a fim de regular sua prática identificatória desviada pela abjeção. O “suor frio como a sala, frio como a luz do holofote. [...] O peso do sangue na gaze”⁷⁰³ se justificam, ou seja, o sofrimento justifica os fins. Ainda na esteira de Butler, o corpo abjeto deformado, não completamente humano, força a hegemonia simbólica, qualificando-se como corpo que possui importância e merecem respeito. Em *Bodies that splatter*, Halberstam⁷⁰⁴ usa como intertexto *Bodies that matter*, de Butler, para explicar que, no âmbito das monstruosidades góticas, o corpo monstro funciona como o lixo da humanidade abjeta. Na dinâmica entre texto e leitor, representação e realidade possuem contornos borrados, sendo importante a percepção de que, na cadeia de significados, o corpo feminino violentado metonimiza todas as formas de violência contra a mulher. Daí a beleza de Ana Clara, bem como a degradação do seu corpo abjeto morto, ao final da narrativa, como crítica de Lygia em relação ao corpo feminino violentado pelo vampirismo do consumo excessivo, pelas drogas potentes e destruidoras e pelas mazelas sociais. Lia, nos excertos a seguir, esclarece parte do exposto: “Ana Clara já virou corpo. Nomes, apelidos, tudo desapareceu e ficou só *o corpo*. Eu disse o corpo. Aceitei sua morte”⁷⁰⁵. Entretanto, o corpo silencioso, o “monstro” resiste.

Dentro da perspectiva sociocultural e histórica do século XX, a abjeção do corpo morto antecipa a viralidade dos novos modelos de escravidão do corpo e da mente na virada do terceiro milênio. Consequentemente, as mãos hábeis dos escritores e teóricos, precipuamente as mulheres, encontrarão novos modalizadores góticos, isto é, novas roupagens da Fênix literária para subverter o que a personagem Lia percebe como a “ordem que existe

⁷⁰¹ TELLES, 1985, p. 96.

⁷⁰² AVELAR, 2011.

⁷⁰³ TELLES, 1985, p. 57.

⁷⁰⁴ HALBERSTAM, 1995.

⁷⁰⁵ TELLES, 1985, p. 246.

neste quarto. Nesta morte⁷⁰⁶. Os discursos sutis e segregadores continuarão subentendidos nas drogas cada vez mais potentes, nos produtos sobremaneira insalubres, na tecnologia que, embora apresente benefícios, torna alienante os que fazem mal-uso dela e na ilusão da juventude eterna. Conduzir o corpo sem vida a uma praça vazia prenuncia a era vindoura da solidão frente aos computadores e o *marketing* do corpo, nos *posts*, *selfies*, *likes e shares* e em *slogans* como *Sharing is caring/care*. Contudo, a frieza dos aparelhos reflete a intolerância atávica do homem às diferenças. O corpo precisa resistir.

O histrionismo se encaixa nas práticas abjetas, pois, nas palavras de Kristeva⁷⁰⁷, o riso é uma maneira de estabelecer ou deslocar a abjeção. Mecanismo proveniente do retorno do reprimido, o abjeto é o *alter ego*, concomitantemente cindido e unido ao “eu”, constituindo o paradoxo de lembrar o esquecido. O gozo provém justamente do terreno da exclusão, ou seja, o polo de ambição que fascina e envergonha, atrai e repulsa. Em *A hora da estrela*, Macabéa “pôs-se sem mais nem menos a rir. Ria por não ter se lembrado de chorar”⁷⁰⁸. Ora, se abjeto existe para contrariar as normas que lhe retiraram direitos, a satisfação em agir por vias opostas é sua força de existência. Clarice intertextualiza Manuel Bandeira, no poema *Pneumotórax*. Vindos do Recife, Macabéa, Clarice e Bandeira vivem uma plethora de medos e culpas evocados pelas doenças incuráveis, como a sífilis e a tuberculose, males com alta taxa de mortalidade até meados do século XX. O abjeto conhece os perigos que o envolvem. Dessa forma, o tango argentino de Bandeira e a risada da personagem e, conseqüentemente, de seu duplo, a escritora, são os prazeres atenuantes das ansiedades diante da impossibilidade da cura do corpo e das patologias sociais. “Então costumava fingir que corria pelos corredores de boneca na mão atrás de uma bola e rindo muito. A gargalhada era aterrorizadora porque acontecia no passado e só a imaginação maléfica a trazia para o presente, saudade do que poderia ter sido e não foi”⁷⁰⁹.

O corpo não assimila os vínculos que o regulam e o gozo da experiência contraditória na psique causa inquietação. Joana, protagonista de *Perto do coração selvagem*, envergonha-se da felicidade ao perder o pai. O parricídio equivale à libertação do domínio e das restrições patriarcais. Daí o sentimento ambíguo do abjeto:

Não sabia mesmo se havia de rir porque nada era propriamente engraçado.
[...] Cobriu o rosto com as mãos esperando quase envergonhada, sentindo o

⁷⁰⁶ Ibidem.

⁷⁰⁷ KRISTEVA, 1982.

⁷⁰⁸ LISPECTOR, 1998, p. 61.

⁷⁰⁹ Idem, p. 33.

calor de seu riso [...] Sua felicidade aumentou, reuniu-se na garganta como um saco de ar. Mas agora era uma alegria séria, sem vontade de rir. Era uma alegria quase de chorar, meu Deus. Devagar veio vindo o pensamento. Sem medo, não cinzento e choroso como viera até agora, mas nu e calado embaixo do sol como a areia branca. Papai morreu. Papai morreu. Respirou vagorosamente. Papai morreu⁷¹⁰.

O comportamento histriônico, característico da abjeção, [d]A[s] menina[s], no momento da morte de Ana Clara coloca o leitor frente ao divertido horror sublime. Os dois últimos capítulos perpassam o dramático, o erótico e o cômico. A cena nos remete a um ato de vampirismo e, conseqüentemente, à sexualidade. A *female outsider*, assim como o vampiro – ambos seres abjetos –, repulsa e fascina. Lorena se sente fascinada pela amiga. Em delírio antes da morte, Ana Clara ri, enquanto Lorena lhe dá banho e vê a barata e a formigona rirem. Do riso passa “às gargalhadas”⁷¹¹. A tentativa de reanimar a morta mais parecia uma brincadeira ora sensual, ora macabra.

Paglia⁷¹² argumenta que o humor e a risada indiciam a aceitação das barbáries da vida, bem como o vampirismo feminino não configura aberração, visto que seja natural da maternidade. Afirma a teórica: “O feto é [...] um vampiro que rouba para viver”⁷¹³. Entretanto, em termos góticos e psicanalíticos, as forças antagonicas que abalam a psique e desestabilizam o “eu” geram a aberração monstruosa. França⁷¹⁴ relata que a maior ameaça do monstro não recai sobre a integridade física, mas psíquica. Dissecar o monstro ficcional é compreender os eixos temáticos conflituosos subentendidos nas narrativas. As personagens entram em conflito, uma vez que seus relacionamentos heterossexuais são infrutíferos, não se concretizam ou são frustrantes. Escamoso e Marcus Nemesius (MN), com idade superior, respectivamente, à de Ana Clara e Lorena, só aparecem no plano imaginário; são burgueses incompetentes. Na verdade, são como substitutos para os pais mortos e desconhecidos. Maximiliano (Max) é proveniente de família burguesa, porém falida. É jovem, mas trafica e consome drogas, levando Ana Clara cada vez mais para o fundo do poço. Ela não sente prazer com ele, embora o ame. Em apenas um sintagma nominal, “As meninas”, Lygia resume as ansiedades que envolviam as mulheres da época em relação à maternidade, à sexualidade, às doenças sexualmente transmissíveis, à identidade e ao gênero. França e Silva⁷¹⁵ expõem que a polaridade em torno do sexo é representada na literatura pela figura feminina. Nesse viés, a

⁷¹⁰ LISPECTOR, 1980, p. 40-41.

⁷¹¹ TELLES, 1985, p. 228.

⁷¹² PAGLIA, 1992.

⁷¹³ Idem, p. 22.

⁷¹⁴ FRANÇA, 2012.

⁷¹⁵ FRANÇA; SILVA, 2015.

figura fálica do dedo calcando faz depreender que Lygia, por meio da cena abjeta, questiona as preocupações da mulher sobre a homossexualidade e a masturbação. O dedo é apenas um *res accessoria* no universo feminino, pois, como afirma Guacira Lopes Louro⁷¹⁶, o corpo conhece novas formas de sentir prazer, precipuamente na era pós-AIDS. O fragmento abaixo, narrado por Lorena, ilustra todo o exposto acima.

Deve estar prometendo a Deus o mesmo blá-blá-blá que promete a Madre Alix. Nenhum dos dois acredita e contudo, por ser a mais preta do rebanho... Miserere Nobis [...] Clara soltou um gemido e diz qualquer coisa de tão enrolado, [...] agora está rindo às gargalhadas. A cabeleira de caracóis vai ganhando brilho à medida que seca, os olhos estrábicos de gozo escureceram na malícia. Abriu a gola do chambre e seu pescoço engrossa na risada, tenso, encordado. As nódoas no peito. A mancha no braço, calcando como um dedo a veia principal. *Res accessoria* – digo vagamente. Estou fascinada, olhando. A língua se enrola, obscena. Uma figura dionisíaca e possessa, se revolvendo no chambre vermelho. Cubro-a com a manta até o pescoço e seguro-a. Ela se acalma. O olhar entortado vai esmorecendo⁷¹⁷.

O fragmento retrata ainda a visão de Paglia de “que nossas vidas como seres físicos são um *continuum* dionisíaco de prazer-dor”⁷¹⁸. O corpo sexual feminino tem no dedo e na língua substitutos do falo, colocando-se no limite do masculino e do feminino. Fica evidente que o corpo homossexual da mulher estabelece a crítica e a autocrítica baseadas no caráter vertical das hierarquias e valores heteronormativos. As repressões não anulam o desejo sexual; ao contrário, intensificam o prazer, mediante a abjeção. “Os olhos estrábicos de gozo”, sem função fálica, tropologizam o *voyeurismo* e o comércio do corpo feminino. Ana Clara tenta ganhar dinheiro como modelo e se casar com um milionário. “As duas têm inveja de mim porque sou bonita, elegante. Capa de revista”⁷¹⁹ A personagem apresenta traços de semelhança com Marilyn Monroe⁷²⁰, um dos maiores símbolos sexuais do século XX, que foi

⁷¹⁶ LOURO, 2000.

⁷¹⁷ TELLES, 1985, p. 228.

⁷¹⁸ PAGLIA, 1992, p. 43.

⁷¹⁹ Idem, p. 44.

⁷²⁰ As semelhanças encontradas entre Ana Clara e Marilyn Monroe nos levam a crer que Lygia Fagundes Telles se inspirou na vida de Norma Jeane Mortensen ao criar a personagem. Conforme Taraborrelli (2010) e Plantagenet (2011), a atriz de cabelos louros (tingidos), olhos claros e corpo escultural teve uma vida conturbada. A mãe, Gladys Baker, mulher inconstante e portadora de vícios como o fumo e o álcool, entregava-se a vários amantes. “Gladys frisa os cabelos e fuma cigarros. [...] Envolve-se, um após o outro, em casos sem amanhã [...]” (PLANTAGENET, 2011, p. 15). Norma Jeane, filha de pai desconhecido e semiabandonada pela mãe, passa por diversos lares adotivos e por um orfanato. Foi abusada sexualmente, aos oito anos de idade. Em relato aos biógrafos Ben Hecht (1953-1954) e Maurice Zolotow (1960), Marilyn falou sobre o abuso, porém recusou-se a revelar o nome do abusador, visto ser um tabu no século XX. Os traumas da infância acarretaram transtornos psíquicos e uso de drogas. Chegou a fazer terapia com Anna Freud, filha de Sigmund Freud. Estima-se que Marilyn tenha praticado doze abortos ao longo da vida sexual ativa. Faleceu vítima de uma overdose de barbitúricos, ou seja, suicidou-se, embora haja controvérsias sobre sua morte. Logo, a personagem Lygiana,

capa da primeira edição da revista *Playboy*⁷²¹. O fato parece ser mencionado na obra. No capítulo oito, narrado por Ana Clara, ela se encontra com um senhor de meia idade, Valdomiro, que a leva para o apartamento dele. Embora ache Ana Clara “bela” e pretenda manter relações sexuais com ela, após se desnudar, ele precisa do estímulo da mulher da capa da revista. O fato se comprova no seguinte fragmento da narração: “Avançou gravemente até a gaveta da mesa [...]. Tirou de dentro uma revista já rota, com o retrato de uma antiga artista de cinema na capa colada com pedaços de esparadrapo. Deitou-se ao lado de Ana Clara mas sem tocar nela. Tremia inteiro.”⁷²². Lygia desafia as certezas capitalistas do ocidente que, nas palavras de Paglia, objetificam seres humanos e personificam os objetos. O logotipo da revista é o coelho, que, de acordo com o fundador da revista, é o *playboy* do mundo animal. As mulheres que posam nuas são chamadas de coelhas, coelhinhas. A esperteza do animal sugere a facilidade e os artifícios industriais na obtenção de lucros a qualquer custo. Max diz a Ana Clara: “Coelha, a gente vai ganhar dinheiro de dar com o pau, está bem assim?”⁷²³. Logo, o som emitido na gargalhada abjeta de Ana Clara simboliza a expulsão dos dejetos industriais, das agressões e ofensas contra a conduta sexual, bem como as formas de construção identitária, isto é, de tudo que oprime, explora e escraviza o corpo e a mente da mulher. “Erotismo é Amor?”⁷²⁴. Tomando de empréstimo as palavras de Kristeva, “essa ordem, esse olhar, essa voz, esse gesto, que promulga a lei para o meu corpo amedrontado, constituem e produzem um efeito e ainda não são um sinal. Eu falo em vão para excluí-lo do que não será

assim como Marilyn Monroe, lutou contra os vícios, a depressão e a ansiedade. Praticou vários abortos. Ambas tiveram pais biológicos desconhecidos, foram abusadas sexualmente quando crianças, viveram uma vida errante e mentiam muito: “[...] a mulher conhecida pelo nome de Marilyn Monroe mentia muito” (PLANTAGENET, 2011, p. 13); “Aninha mente demais, é lógico [...]” (TELLES, 1985, p. 14). Plantagenet narra um episódio, acontecido em Brentwood, Los Angeles, em julho de 1962, ou seja, poucos dias antes da morte de Marilyn Monroe, em 5 de agosto do corrente ano, no mesmo local. O capítulo oito, de *As meninas*, apresenta traços semelhantes à narrativa de Plantagenet, principalmente do espaço psicológico. A extensão dos textos impede citá-los a título de comparação. Somente para ilustrar, a chuva, o trânsito, a maquiagem, o táxi, os homens e os remédios são alguns elementos presentes em ambas as narrativas.

⁷²¹ Segundo informações de Cooper Hefner, filho do fundador da revista, Hugh Hefner, o pai fundou a revista nos Estados Unidos em 1953, tomando de empréstimo seis mil dólares. Direcionada ao público masculino, a revista tinha intenção de discutir assuntos filosóficos, religiosos e sociais, proibidos em público na época. Entretanto, houve interpretações errôneas e o enfoque do público se consolidou na nudez e na abordagem sexual. O coelho, símbolo escolhido, tornou-se elemento de análise psicológica em assuntos relacionados ao sexo. A primeira edição brasileira da revista data de 1975. Foi necessária a autorização do ministro da Justiça, pois o governo militar controlava a imprensa. Sendo vetada a autorização, a revista foi publicada sob o título *Revista do Homem*, comumente denominada *Homem*. Informações disponíveis em: < <http://www.playboy.com.br>>. Acesso em outubro de 2017.

⁷²² TELLES, 1985, p. 174-175.

⁷²³ Idem, p. 40.

⁷²⁴ Idem, p. 108.

mais, para mim, um mundo que possa ser assimilado”⁷²⁵. Durante toda a vida, a mulher, geralmente, precisa abrir as pernas para urinar, ter relações sexuais, fazer exames ginecológicos e dar à luz de forma natural. No entanto, os mecanismos de repressão exigem posição contrária, inibindo seus prazeres. Lygia critica essa linha de pensamento ginofóbica:

Ela passou os dedinhos na moça da capa.

– Mas por que essas moças precisam tirar retrato sempre de perna assim aberta? Por que as pernas têm que estar abertas desse jeito?

– Afirmação, querida. Sexo em ângulo aberto. Tanto tempo a mulher andou com ele fechado que agora precisa polemizar, coitadinha.

– Fala mais alto! – A Lião escreveu uns dez tratados explicando isso, libertação pelo sexo, minha querida⁷²⁶.

A escritora deixa entrever que a literatura propicia à mulher subsídios de libertação dessas amarras. O exercício da leitura e da escrita é um dos meios que, embora impliquem obstáculos para a mulher, promovem a subversão. Lia é textualizada como profícua leitora, fato que lhe permite aventurar no mundo da escrita e na própria emancipação. A seguinte fala de Lorena ratifica essa ideia: “Lião curtia Simone de Beauvoir. De Simone de Beauvoir para o sexo, foi um passo, porque o primeiro sexo, porque o terceiro sexo, porque o segundo. Como fatalmente acontece, partimos para o próprio. Então o sangue de Herr Karl pairou sobre todas as coisas”⁷²⁷. Lygia cita *Der Herr Karl*⁷²⁸, uma sátira político-social. A arte como forma de desmascarar a sociedade. O sangue que paira sobre todas as coisas é o sangue das feridas que reflete as proibições dos direitos individuais. Na sátira, a personagem com a qual Herr Karl dialoga age da seguinte forma: “Ela retira um cigarro e acende. Olha para o público. É proibido fumar?”⁷²⁹. Lygia textualiza como se fosse uma resposta à pergunta. Lorena, em meditação, diz: “Mas é proibido, já entendi, é o *verboten* que às vezes se crava em mim como um estilete. Em baiano a gente dava um jeito mas em alemão não tem esperança, *verboten*, *verboten* [...]”⁷³⁰. Embora os ditadores alemães e brasileiros destruam as esperanças, há uma parcela que dará um jeito de se rebelar. Consideramos o tabagismo de Lia e Ana Clara uma

⁷²⁵ No original: “That order, that glance, that voice, that gesture, which enact the law for my frightened body, constitute and bring about an effect and not yet a sign. I speak to it in vain in order to exclude it from what will no longer be, for myself, a world that can be assimilated” (KRISTEVA, 1982, p. 10).

⁷²⁶ TELLES, 1985, p. 104.

⁷²⁷ Idem, p. 105.

⁷²⁸ *Der Herr Karl* é uma peça teatral dos autores vienenses Carl Merz e Helmut Qualtinger (1961). Encenada por Qualtinger, o ator usa gravata, chapéu e um bigode similar ao de Hitler. Conta sua vida aos fregueses enquanto trabalha em um armazém empilhando latas. É um ser abjeto, histriônico. Violento em relação aos mais fracos e bajulador dos poderosos, retrata o mal inerente ao ser humano. Disponível em: <http://www.newbooks-services.de/MediaFiles/Texts/8/9783552060548_Excerpt_002.pdf>. Acesso em outubro de 2017.

⁷²⁹ No original: “Nimmt eine Zigarette heraus, zündet sie sich an. Blickt Richtung Publikum. Rauchen verboten?” (MERZ; QUALTINGER, 1961, p. 2)

⁷³⁰ TELLES, 1985, p. 64.

prática abjeta, visto que o corpo poluído pelas impurezas das substâncias vai de encontro à pureza da ordem e das normas. A fumaça ofusca a clareza. É a pulsão autodestrutiva de Tânatos em conflito com a pulsão de vida, mais especificamente a pulsão sexual, de Eros. Como já analisado no capítulo II, a boca é revestida de valor sexual. A imagem fálica do cigarro na boca, a ação de tragar e expirar a fumaça compreendem a expressão da sexualidade, do corpo feminino que devora o macho⁷³¹. Por isso, sexualidade e gótico caminham juntos como forma de contravenção, tema a ser discorrido na próxima seção.

3.4 PERTO DO ESTRANHO SEXO SELVAGEM

As virgens virtuosas e perseguidas que figuravam nos romances góticos do passado ganham, na contemporaneidade, uma nova versão. Os conflitos internos em torno do sexo e da sexualidade são patentes nos três romances. As autoras textualizam os tabus em torno da virgindade e do sexo fora do casamento, enquanto expõem a sexualidade da mulher. Ao narrarem o choque entre o desejado e o proibido, ambas as escritoras expressam o corpo polimorfo da mulher que mantém os resquícios da repressão do passado, mas tentam suplantá-los. A linguagem escatológica d'*As meninas* materializa a sexualidade aflorada na juventude. As gírias da época também são inseridas no texto, mas denotam o teor sexual reprimido. Porrada, bunda, sacana, puto, puta, puta-que-pariu e vagabunda exemplificam a linguagem de baixo calão. Para Ana Clara, “É preciso cuspir dólar pra ter graça a história do mascarado-cu-rasgado”⁷³². A palavra “pomba”, metáfora usada para o órgão genital feminino no século XX, embora tenha função semântica de interjeição, remete-nos à simbologia conotativa mencionada antes. “Fico virgem pomba”⁷³³. Destarte, ao reconstruir a marca física na vagina, valor social da época, a personagem resiste aos preceitos tradicionais acerca do corpo feminino. O corpo remodelado atende aos padrões socioculturais, mas a individualidade se guia pela pulsão sexual, contrapondo-se ao condicionamento físico. Os seminiais estudos de Freud, no campo da sexualidade, *Três ensaios sobre a sexualidade*, esclarecem o pansexualismo do indivíduo. Não uma conexão homogênea entre a libido e o ato reprodutor. As injunções orgânicas oscilam entre as pulsões de vida e morte e os instintos⁷³⁴. Assim, o

⁷³¹ PAGLIA, 1992.

⁷³² TELLES, 1985, p. 81.

⁷³³ Idem, p.41.

⁷³⁴ As manifestações libidinais têm início na infância e se deslocam na fase adulta. Os elementos dos instintos sexuais são desagregados da sexualidade e agem de forma independente uns dos outros com a finalidade de “obter prazer e encontrar satisfação no próprio corpo do sujeito. Essa fase é conhecida como a do auto-erotismo, sendo sucedida por outra, na qual um objeto é escolhido” (FREUD, 2006, p. 2903).

tabu da virgindade se origina no instinto humano, que, para Wilhelm Wundt⁷³⁵, nada mais é do que o medo do poder demoníaco que jaz sob o objeto-tabu. Proíbe-se tudo que possa liberar esse poder. Depreende-se, então, que o poder demoníaco temido na mulher é a sexualidade. A virgindade inibe a sexualidade e mantém a mulher sob o domínio do homem. Perseguido as ideias do psicanalista, o tabu da virgindade é uma das causas da frigidez feminina. Conquanto ela não sinta prazer sexual, devido aos traumas gerados pelas ausências, exclusões e violências constituídas pela maldade humana, ela é livre para se envolver em relacionamentos sexuais e emocionais que, mesmo oblíquos, fazem-na se sentir amada. E, em contrapartida, a vaginoplastia lhe permitirá escapar à condição *sine qua non* do casamento, permitindo-lhe a ascensão na classe social. Resgataria, simultaneamente, o amor e a inserção social negados a ela, desde a infância.

A ambivalência na transgressão de Ana Clara evidencia a emergência da neofêmina do século XX, em processos de emancipação. Caberia aqui expor o truísmo unir o útil ao agradável. Salvaguardaria a identidade sexual e a sexualidade. Percebe-se que o rastro do gótico contemporâneo, a sexualidade aflorada, possui espaço de destaque na literatura feminina do século XX, pois o sexo transgressor, o proibido e monstruoso fascinam a mente humana.

O desejo, elemento essencial no funcionamento do psiquismo individual, prolifera nas narrativas. As protagonistas Macabéa, em *A hora da estrela*, e Lorena, Lia e Ana Clara, em *As meninas*, desestabilizam, de modos diversos, o *status quo* das estruturas de domínio. Apesar da virgindade de Lorena e Macabéa, o leitor experiencia o conflito entre as forças antagônicas que extrapolam o físico e o metafísico. “A alegria que me dá a ideia de ver em torno a promiscuidade dos sexos se dando sem amor, por aflição, desespero. E o meu. *Virgo et intacta*”⁷³⁶. Parafrazeando Monteiro⁷³⁷, a situação histórica da mulher e a do Brasil, enquanto nação pós-colonial e ditatorial, bem como os fundamentos da herança ocidental europeia, constituem uma problemática discutida na literatura a fim de que, por meio do conhecimento, as tradições sejam questionadas. Destarte, Lygia e Clarice quebram os paradigmas, discutindo as diferenças. A virgindade não é apenas sexual, mas também no avanço pleno do ingresso à vida política, social e cultural. As palavras denotam a angústia e o sofrimento, evidenciando o conflito entre o desejo reprimido, a vontade de ter para si aquilo que lhe é negado. De fato, Lia e Lorena protagonizam cenas que subentendem a resistência aos direitos refreados,

⁷³⁵ WUNDT, 1906.

⁷³⁶ TELLES, 1985, p. 28.

⁷³⁷ MONTEIRO, 2004.

assumirem e consumarem suas sexualidades afloradas. O diálogo entre ambas confirma a ideia: “Faz um agrado na minha cabeça [...] num imbróglio dos demônios mas sabe também que respeito seu segredo. [...] Faço sinal para que ela se aproxime mais: – Quem é que tinha um hímen complacente? [...] – Mas não é o que estou querendo?”⁷³⁸ Assim como o “hímem complacente” resiste à penetração do pênis, o corpo feminino é intransitivo; dispensa o domínio alheio. As políticas de redução, silenciamento e aprisionamento do corpo da mulher não condizem com a neofêmína emergente nos meados do século XX.

As escritoras, por meio do sexo e da sexualidade, polemizam de forma patente as estruturas hierárquicas e questionam os anseios associados às identidades fragmentadas no mundo contemporâneo. O rastro gótico da sexualidade caricatura o Brasil do século XX, exótico no geofísico e nas aparências sociais. A textualização ímpar de Clarice e Lygia critica a falta de liberdade da mulher em viver plenamente sua sexualidade e a opressão religiosa em relação ao sexo.

Macabéa, esqueci de dizer tinha uma infelicidade: era sensual. Como é que num corpo cariado como o dela cabia tanta lascívia, sem que ela soubesse que tinha? Mistério. Havia, no começo do namoro, pedido a Olímpico um retratinho tamanho 3x4 onde ele saiu rindo para mostrar o canino de ouro e ela ficava tão excitada que rezava três pai-nossos e duas ave-marias para se acalmar.⁷³⁹

Eu queria chafurdar no lodo, minha necessidade de baixeza eu mal controlo, a necessidade da orgia e do pior gozo absoluto. O pecado me atrai, o que é proibido me fascina. Quero ser porco e galinha e depois matá-los e beber-lhes o sangue. Penso no sexo de Macabéa, miúdo mas inesperadamente coberto de grossos e abundantes pêlos negros – seu sexo era a única marca veemente de sua existência. Ela nada pedia mas seu sexo exigia, como um nascido girassol num túmulo.⁷⁴⁰

Consoante Paglia, “a sociedade é nossa frágil barreira contra a natureza”⁷⁴¹. O sexo e a sexualidade, inerentes à natureza humana, geram ansiedades no espelho da proibição. Os tabus em torno dos pecados sexuais imprimem uma aura de atração e repulsa. Os fragmentos acima remetem ao apelo sexual e à dieta do vampiro. Tanto a alimentação quanto o sexo são indispensáveis à vida do ser humano. Transformar-se em animal e depois matá-los para se alimentar metaforiza o desejo de exterminar a mortalidade excessiva acarretada pelas guerras e pela má administração política dos recursos financeiros que segregam as classes sociais. A animalidade dos instintos sexuais aflora e derruba as barreiras morais. Além da escassez de

⁷³⁸ TELLES, 1985, p. 27-28.

⁷³⁹ LISPECTOR, 1998, p. 61.

⁷⁴⁰ Idem, p. 70

⁷⁴¹ PAGLIA, 1992, p. 15.

alimentos, a liberdade sexual se faz precípua. Desestabilizadores da ordem, a sexualidade aflorada da mulher e o vampiro afrontam os poderes hegemônicos. Refletem a ameaça dos excluídos da lei que vivem às margens da sociedade racional. Nas palavras de Foucault, reprimir o sexo, condenando-o

[...] à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura⁷⁴².

As autoras em tela o fazem com perfeição. Abordam sexo e sexualidade nas narrativas em caráter contestador. Apesar de extenso, vale citar o trecho abaixo, pois enfoca a identidade fragmentada e o peso do sexo na vida da mulher, revestidos de angústia e medo. Os equívocos abomináveis da História devem ser retificados, promovendo a liberdade.

Padre-mais-ou-menos é como político-mais-ou-menos, um lixo. Padre não deve casar nem com a mãe, que respeito a gente pode ter? Não frequento igreja nem nada mas se um dia quiser voltar, quero encontrar um padre de mente limpa pra me dar a comunhão. Ele riu.

– Então o sexo suja?

– Não sei explicar, Pedro, mas no caso atrapalha bastante. Fragmenta. E o padre tem que estar inteiro porque fragmentados já estamos nós. Padre a fim de trepar não tem vocação, é um equívoco e essa história de equívocos é abominável.

– Focalizo também a esquerda mais-ou-menos. Um cagaço que Deus me livre [...]

– Mas por que maldito? Não suporto nem o pânico nem a declaração de princípios, nem acoelhamento nem provocação. Minha tia-avó ficou tão avariada com o peso do sexo que se escondeu num convento, virou freira. Uma outra tia que gostava da polêmica fez tantas que acabou puta. O mesmo medo, o mesmo medo. Se a gente não tivesse mais medo. [...]

Pensei que tivesse vocação e me enganei como esses padres que estão aí se casando⁷⁴³.

A bissexualidade de Lia contesta duas formas de opressão. Por um lado, a homofobia e, por outro, a sujeição da mulher. O diálogo com Pedro, sobre sexo, coloca a força e a sexualidade acima da razão. A personagem se submete ao desejo e ao domínio do homem; todavia, a subversão está presente. Lia trai o namorado, mantém relação sexual com Pedro. A cena se converte em prática de iniciação sexual do homem pela prostituta. L(yg)ia narra a dualidade atribuída à mulher. A índole maternal e bondosa se opõe ao demoníaco e traiçoeiro. O choro do rapaz ao lembrar das mágoas familiares desperta o senso materno:

⁷⁴² FOUCAULT, 1988, p. 12.

⁷⁴³ TELLES, 1985, p. 120-124.

Ele me abraça com tanta força que chego a me espantar, não imaginava que fosse capaz, de tanta força assim. Sua boca tremente procura a minha. Vou ao encontro dela, nem sabe beijar, putz. Eu ensino, por etapas, espera, por que tanta afobação. Não me machuque [...] ⁷⁴⁴.

O término da cena, ao enfatizar o amor após a traição, expõe que a sexualidade se sobrepõe à formação do caráter da mulher, confirmando as palavras de Paglia de que “tudo que é sagrado e inviolável provoca profanação e violação. Todo crime que pode ser cometido, será. [...] sexo é poder, e todo poder é inerentemente agressivo” ⁷⁴⁵. O poder da maternidade conferido à mulher já é titânico. A neofêmina toma o poder do seu corpo para si. A dominação do homem é paralisada pela magia e pelo conhecimento da mulher. Observa-se nas seguintes palavras de Lia o instinto maternal da mulher e a subversão às ordens do homem:

Tiro o lenço da sacola e enxugo seu rosto. Sinto-o sorrir e fico sorrindo junto. ‘Você vai orientar o Pedro’, Bugre ordenou. Olha aí, orientação completa. Uma boa ação ou simples vontade de amar? ô, lá sei, lá sei. Sei que amo Miguel mais ainda depois da traição ⁷⁴⁶.

A protagonista é fiel à ordem de Bugre; entretanto, transgredir a norma da fidelidade conjugal, mote gótico.

Ana Clara representa ainda a *femme fatale*. Seu comportamento é tão característico que a amiga Lorena a imita: “Poodre de chique! Reviro os olhos e imito Aninha quando respira o ar de *femme fatale*” ⁷⁴⁷. A repressão da natureza da mulher nas culturas ocidentais, paradoxalmente, desencadeia a figura da mulher fatal. Seria um fantasma da culpa consciente em relação à limitação da natureza sexual, o reprimido que retorna para assombrar. A *femme fatale* é a figura sexual mais fascinante, pois ultrapassa as fronteiras biológicas da mulher ⁷⁴⁸. “‘Meu noivo morre de tesão por mim’ - disse Ana Clara [...]” ⁷⁴⁹. *Tópos* icônico do gótico, a sexualidade aflorada da mulher fatal agencia o medo, devido à índole transgressora. Percebe-se em Lia e Ana Clara a mudança de postura da heroína do passado, perseguida, desprotegida, temendo ter sua castidade violada e ser salva pelo homem amado para uma mulher que toma iniciativa, colocando seus desejos acima das ilusões amorosas. O poder sobre a vida e a morte

⁷⁴⁴ Idem, p. 124.

⁷⁴⁵ PAGLIA, 1992, p. 33.

⁷⁴⁶ TELLES, 1985, p. 125.

⁷⁴⁷ TELLES, 1985, p. 23.

⁷⁴⁸ PAGLIA, 1992.

⁷⁴⁹ TELLES, 1985, p. 157-158.

possibilita à mulher fatal a máscara de “mãe medusina ou frígida ninfa”⁷⁵⁰. França e Silva argumentam que no Brasil, desde meados do século XIX, a literatura do medo explora a *femme fatale*. Não se trata apenas de refleti-la na literatura brasileira, mas de transformá-la, oportunizando-lhe novos matizes, principalmente no século XX. “A personagem feminina, de ameaça à alma e aos valores morais do homem, passa a ser progressivamente um risco ao próprio corpo e à saúde física masculina”⁷⁵¹. Os excessos na vida sexual, as possíveis infecções pelas DSTs e os consequentes abortos exaurem o corpo feminino e o masculino. O leitor se depara com o horror da relação sexual mediante os temores de contrair doenças venéreas. Ana admite essa possibilidade: “Podre de sífilis agora eu sei que era sífilis”⁷⁵². Botting⁷⁵³ atribui parte do horror da *femme fatale* à emergência da mulher que, em vez de perseguida, é perseguidora de sua independência e da satisfação de seus instintos libidinais.

No gótico feminino, a protagonista é o sujeito da paranoia. Ela tende a ser a vítima e o investigador, a exemplo de *Rebecca*, de Daphne du Maurier⁷⁵⁴. Em se tratando da *femme fatale*, ela é textualizada como um duplo ou *alter ego* da vítima, oferecendo perigo para ambas e para si própria⁷⁵⁵. Duplo e *alter ego* de Lorena, Ana Clara traça o perfil da mulher bela corrompida pela condição social de pobreza que a leva à prostituição e pela sexualidade aflorada em oposição à Lorena, a burguesa rica e protegida, mas cuja sexualidade não encontra satisfação, pois continua virgem. Aninha ou Ana Turva, cognominada dessas formas pelas amigas, oferece perigo a Lorena ao transformá-la em fora-da-lei, na ânsia de se livrar do cadáver, e para si própria ao exaurir seu corpo no sexo e nas drogas. Nas palavras de Lorena: “Ana Turva chegou a dúzias de orgasmos [...]”⁷⁵⁶. Percebe-se que Ana Clara se incomoda com o assédio sexual; entretanto, para se opor ao seu duplo que jamais mantém relações sexuais, ela acede. O fato se constata no trecho abaixo:

Há sempre alguém me cutucando vamos fazer um amorzinho vamos fazer um amorzinho? Mas que amorzinho que nada. [...] tem sempre um me cutucando pra fazer amor e outro me esperando em alguma mesa. Vou da cama pra mesa e da mesa pra cama. Bloqueada agora lembro bloqueada. “É só comigo que você é assim fria?” ele perguntou. Aquele escamoso. Anão pretensioso. É que sou virgem meu bem⁷⁵⁷.

⁷⁵⁰ PAGLIA, 1992, p. 25.

⁷⁵¹ FRANÇA; SILVA, 2015, p. 60.

⁷⁵² TELLES, 1985, p. 158.

⁷⁵³ BOTTING, 1996.

⁷⁵⁴ DU MAURIER, 1996.

⁷⁵⁵ HOGLE, 2002.

⁷⁵⁶ TELLES, 1985, p. 109.

⁷⁵⁷ Idem, p. 30.

Ana Clara encena o papel da sexualidade heterogênea (homossexual, bissexual e heterossexual), prática exercida pelas prostitutas. Apesar dos avanços na vida da mulher, no contexto histórico deste estudo, a visão da mulher ideal era a virgem dócil, fragilizada e benévola, papel desempenhado no texto de Lygia por Lorena. A autora critica esse estereótipo feminino que desconsidera a sexualidade natural da mulher. Constatado tal ideia na fala de Lorena: “Ana Clara contou que tinha um namorado que endoidava quando ela tirava os cílios postiços, a cena do biquíni não tinha a menor importância mas assim que começava a tirar os cílios, era a glória”⁷⁵⁸. Embora seja a imagem da donzela doutrinada para o casamento, Lorena anseia ter o domínio sobre o corpo tal qual Ana Clara tem sobre o dela. A exposição da nudez do corpo feminino, a partir de meados do século XX, devido aos movimentos feministas em prol da liberdade do corpo da mulher, entre outros movimentos civis ocorridos no dito período, encontrava-se em ascensão de normalidade, ou seja, o uso de biquínis mais ousados e os *topless* estavam em voga. No entanto, as barreiras ainda eram múltiplas. Na fala de Lorena, acima citada, percebe-se que Lygia traz para a narrativa uma incitação sutil à leitora. O progresso em relação à nudez do corpo se torna quase irrelevante diante do poder e da “glória” de tirar a venda dos olhos por seus direitos. As novas maneiras de se inscrever o corpo dentro das questões de identidade e gênero são mais importantes do que desnudá-lo. Frente ao exposto, a *femme fatale*, nos textos góticos, temida no passado por ameaçar o homem, enfatiza, no presente, o perigo a si próprias. A sexualidade excessiva de Ana Clara, representante típica do brasileiro animalizado, desperta a inveja de Lorena, que mesmo com a libido aflorada, permanece virgem, ressaltando as virtudes do ocidental em contraste com o bárbaro do “Terceiro Mundo? Qué ciudad será esa?”⁷⁵⁹. De fato, as pessoas do chamado Terceiro Mundo são vistas como selvagens, bárbaros. Entretanto, a sexualidade da mulher brasileira, embora “selvagem”, atrai pessoas do dito Primeiro Mundo. Portanto, é necessário que elas se mantenham de olhos abertos para que as sutilezas das ideologias contemporâneas não as doutrinem.

De um modo particular, Clarice e Lygia logram dos recursos literários góticos, opondo sentimentos de repulsa, de aflição, do assustador, do medo e do horror aos sentimentos positivos do belo e do atraente com o fito de nuclear o mundo contemporâneo ominoso que fragiliza e deplora o corpo da mulher. Os espaços modernos urbanos, saturados de vícios,

⁷⁵⁸ Idem, p. 8.

⁷⁵⁹ Idem, p. 7.

doenças, fome, guerras, violências, intolerâncias, instintos sexuais aflorados e explorações capitalistas polarizam a mulher, deformando mente e corpo até a morte. Dessa forma, o sentimento de estranhamento do corpo grotesco revela ao leitor um mundo que viola a beleza rara e instável, desvirtuando-a.

3.5 A HORA DAS ESTRELAS GROTESCAS

Presente em várias ramificações artísticas, a categoria estética do grotesco abrange elementos que, com base nas teorizações de Victor Hugo, no prefácio a *Cromwell*⁷⁶⁰, Mikhail Bakhtin⁷⁶¹, Wolfgang Kayser⁷⁶² (embora haja discordâncias entre eles) se polarizam entre a comicidade, o riso, o trágico e o horror. Os estudos de Fabiano Rodrigo da Silva Santos apontam o grotesco como uma categoria multifacetada, controversa, pouco explorada, cujas abordagens no século XX diferem das anteriores. O estudioso afirma que as expressões artísticas hodiernas visam a uma fruição estética capaz de espantar e perturbar o leitor, pois

O grotesco, íntimo das sensações de estranheza, busca, por sua vez, suas manifestações no anômalo. [...] e incide nas obras modernas, nas quais o grotesco frequentemente se avizinha do sobrenatural, manifesta-se em contradições perturbadoras que tendem, entre outros efeitos, a amarrar o riso ao horror [...]⁷⁶³

A pouca incidência na exploração dessa categoria, mencionada por Santos, faz-nos compreender as afirmações de Mariângela Alonso de que a ficção polifacetada e transgressora de Clarice Lispector despertou um aumento expressivo no interesse dos estudiosos literários; “no entanto, houve uma destas faces que permaneceu em segundo plano nos estudos críticos. Estamos nos referindo à categoria do grotesco, menos abordada pelos estudiosos, os quais têm optado pelos aspectos sublimes da obra da escritora”⁷⁶⁴.

Diante dessas considerações, os enigmas e mistérios questionadores da presença do corpo feminino, inserido num mundo metamórfico e em conflito de valores, suscitam o desejo de investigar tais fenômenos nas obras em tela, uma vez que o corpo grotesco está presente nos textos de ambas as escritoras. Fernando de Mendonça e Maria do Carmo de Siqueira Nino discorrem que

⁷⁶⁰ HUGO, 1988.

⁷⁶¹ BAKHTIN, 1999.

⁷⁶² KAYSER, 2003.

⁷⁶³ SANTOS, F., 2009, p. 138-139.

⁷⁶⁴ ALONSO, 2012, p. 82.

[...] a obra de uma autora a quem o grotesco é tema dos mais caros: Clarice Lispector (1920-1976), enigmática voz da literatura moderna, construtora de um imaginário onde o grotesco se faz presente em diversos níveis. De suas letras, sabemos, nascem novas formas de cognição e sensibilidade, alicerçadas na experimentação de uma linguagem muito particular, de onde não colhemos verdades ou certezas inquestionáveis. O grotesco, aqui, fomenta a dúvida, o anseio humano de saber-se vivo por um tempo inapreensível, incontrolável, possível de ser medido apenas pelo tratamento literário e a vida que dele emana⁷⁶⁵.

Já Lorena Sales dos Santos⁷⁶⁶, em seus estudos sobre Lygia Fagundes Telles, evidencia também o gosto da autora pela textualização do corpo grotesco, como forma de inquisições sobre a situação da mulher no mundo contemporâneo.

As assimetrias normativas são hiperbolizadas, nas narrativas, por meio do corpo grotesco, como forma de protesto e subversão ao aprisionamento do corpo feminino aos padrões de beleza, saúde e moda, estabelecidos pela sociedade do consumo, bem como à pluralidade identitária e de gêneros. A cultura ocidental moderna coloca a mulher em posição estereotipada, fato gerador de ansiedades e angústias. O “regime de cachorro-quente é pura neurose”⁷⁶⁷, pois realça o corpo “cariado”⁷⁶⁸ de Macabéa, em *A hora da estrela*. A feiura, a magreza, o nariz achatado, o corpo e os ovários murchos, o raquitismo, os “ombros curvos e [...] olhos enormes, redondos, saltados”⁷⁶⁹ imprimem à personagem a forma “grotesca como sempre fora”⁷⁷⁰. A esquisitice entre o asqueroso e o repulsivo, a obediência e aceitação provocam o riso catártico, pois mascaram os medos e iludem o leitor quanto à própria imunidade às humilhações e infortúnios da vida. A despeito da iminente ascensão de modelos magras veiculadas pela mídia, Clarice textualiza o excesso da “Magricela esquisita”⁷⁷¹, “executando o fatal cacoete que pegara de piscar os olhos”⁷⁷² para contestar a inversão de valores e o corpo castigado pela violência social. Adelaine LaGuardia e Sheila dos Santos Silva atestam que narrar

[...] as experiências do estigma e da humilhação social a que estão sujeitas as pessoas que não se conformam aos padrões sociais, especialmente os padrões de gênero, *classe* e sexualidade [...] *é comprovar que a alienação de*

⁷⁶⁵ MENDONÇA; NINO, 2012, p. 240.

⁷⁶⁶ SANTOS, L., 2010.

⁷⁶⁷ LISPECTOR, 1998, p. 67.

⁷⁶⁸ Idem, p. 35.

⁷⁶⁹ Idem, p. 26. Grifo meu.

⁷⁷⁰ Idem, p. 84.

⁷⁷¹ Idem, p. 52.

⁷⁷² Idem, p. 38.

seus corpos que se assemelha as suas experiências de estranhamento dentro da sociedade⁷⁷³.

A ridicularização da protagonista espelha a invisibilidade e a deformação do espelho social. “Sumira por acaso a sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário, o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão. Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem”⁷⁷⁴. Destarte, o riso jocoso provocado pelo grotesco, atenuado durante o romantismo⁷⁷⁵, adquire na contemporaneidade o caráter ambivalente de denúncia e válvula de escape das tensões cotidianas. O corpo disforme de Macabéa, alijado socialmente, é acentuado por suas tentativas de inserção social, em contraste com o corpo supostamente ideal, ratificando o diálogo crítico.

No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marylin Monroe. Depois de pintada ficou olhando no espelho a figura que por sua vez a olhava espantada. Pois em vez de batom parecia que grosso sangue lhe tivesse brotado dos lábios por um soco em plena boca, com quebra-dentes e rasga-carne (pequena explosão). Quando voltou para a sala de trabalho Glória riu-se dela: – Você endoidou, criatura? Pintar-se como uma endemoniada? Você até parece mulher de soldado⁷⁷⁶.

O grotesco é elemento intrínseco na constituição física e psíquica da personagem Macabéa. Até seu duplo no espelho se espanta com a própria hediondez. A personagem nega ser mulher de soldado e marinheiro, mas sente fascínio e tremor prazeroso pelo soldado, imaginando sua possível morte. Figuras, respectivamente, emblemáticas da guerra, do poder e do padrão de beleza, o soldado, o marinheiro e Marylin Monroe certificam sua exclusão social, visto que simbolizam o poder do homem sobre a mulher, bem como o estereótipo da mulher ideal, veiculado pela mídia, dotado de poder e beleza que Macabéa não possui. O desejo de comer o creme de beleza estampado em cores no anúncio do jornal, devido à sua inanição – conforme atesta o narrador Rodrigo S. M.: “lhe faltava gordura e seu organismo estava seco que nem saco meio vazio [...]”. Talvez fosse assim para se defender da grande tentação de ser infeliz de uma vez e ter pena de si”⁷⁷⁷ – reforça a ideia de que os rastros apropriados do gótico possuem alto valor subversivo na textualização dos dilemas da mulher contextualizados no século XX. Enquanto muitas gastam fortunas para reterem a formosura e

⁷⁷³ LAGUARDIA; SILVA, S., 2013, p. 720. Grifos meus.

⁷⁷⁴ LISPECTOR, 1998, p. 25.

⁷⁷⁵ SANTOS, F., 2009.

⁷⁷⁶ LISPECTOR, 1998, p. 62.

⁷⁷⁷ Idem, p. 38.

a juventude, outras definham de fome e sofrem ansiedades e opressões por não se enquadrarem nos padrões da moda. De acordo com o narrador-personagem de *A hora da estrela*, Macabéa vive ao “acaso. Um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal”⁷⁷⁸. Infere-se do fragmento a crítica de Clarice em torno do jornal, suporte que veicula ideologias e propagandas falaciosas que “embrulham” os direitos daqueles que vivem ao “acaso”, isto é, os segregados. Culta, porém pertencente a grupos ditos inferiores, como os judeus e as mulheres, e trabalhando no jornal, a autora textualizaria com propriedade as ansiedades da mulher brasileira do século XX.

Embora opostas a Macabéa, no físico e na suposta agência, as personagens Madame Carlota e Glória configuram também formas grotescas. O cenário social, pano de fundo para as obras de Clarice e Lygia, revela nas personagens secundárias mazelas relacionadas à eugenia, à cobiça, às DSTs, à vaidade e à traição. Além disso, paradoxalmente, essas personagens expõem o poder misógino, visto que sucumbem aos desejos do homem. “Madama Carlota era enxundiosa, pintava a boquinha rechonchuda com vermelho vivo e punha nas faces oleosas duas rodela de ruge brilhoso. Parecia um bonecão de louça meio quebrado”⁷⁷⁹. A cartomante reflete a característica ambivalente do grotesco, expondo a visão de mundo decadente, a degenerescência humana e a fugacidade da vida. Ela relata a Macabéa as reminiscências de sua juventude, quando era bela e atraía os fregueses do prostíbulo. A exploração do corpo feminino fica evidente. A beleza e a mocidade associadas à “vida fácil de mulher”⁷⁸⁰ e o descarte a partir do momento em que se perde o valor “no mercado”⁷⁸¹ denuncia o *modus vivendi* da sociedade brasileira no século XX, bem como o corpo da mulher visto como objeto sexual. A fome e a miséria fizeram Madame Carlota “cair na vida”⁷⁸² e ela sugere o mesmo a Macabéa. No entanto, a protagonista é jovem, mas “não tem corpo para vender”⁷⁸³. É a forma de se opor às patologias sociais excludentes. Quanto a Glória, é jovem, porém não é bonita. Possui “[...] um buço forte que ela oxigenava. [...] Parecia até um bigode”⁷⁸⁴. Entretanto, o sestro de mulata, a boca marcada pelo charme da pinta, e, principalmente, o fato de ser gorda aguçava a inveja de Macabéa, que não possuía carne. Os quadris de “boa parideira”⁷⁸⁵, a exuberância de loira oxigenada, a pertença a um clã e a boa

⁷⁷⁸ Idem, p. 36.

⁷⁷⁹ Idem, p. 72.

⁷⁸⁰ Idem, p. 73.

⁷⁸¹ Idem.

⁷⁸² Idem, p. 74.

⁷⁸³ Idem, p. 13.

⁷⁸⁴ Idem, p. 64.

⁷⁸⁵ Idem, p. 60.

alimentação “fazia[m] dela material de boa qualidade”⁷⁸⁶. Clarice ironiza abertamente a eugenia⁷⁸⁷. O narrador afirma que

Macabéa tinha ovários murchos como um cogumelo cozido⁷⁸⁸, assim o sêmen valioso de Olímpico seria desperdiçado. Glória seria o par perfeito para os filhos que nasceriam dele. Contudo, a autora textualiza a miscigenação de Glória, conferindo-lhe características do branco europeu e do africano, desconstruindo a ideia da raça “pura.

Glória representa a mulata sestrosa típica do Brasil, decantada por João Gilberto, em *Aquarela do Brasil*⁷⁸⁹. A ideia se comprova na seguinte afirmação do narrador-personagem Rodrigo S. M.: “Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido. Apesar de branca, tinha em si a força da mulatice”⁷⁹⁰. Para Mello⁷⁹¹, a redução e o aumento do corpo agem como estratégias de resistência feminina. O corpo hiperbólico e sofrido, seja pela anorexia, bulimia ou orexia, reage aos estatutos da moda que propõe moldes de feminilidade na era contemporânea. A gula da cartomante ilustra essa ideia. Velha e rejeitada, ela se entrega ao vício da alimentação. Simbolicamente, é o deslocamento do prazer sexual. A vidente come “um bombom atrás do outro [...] enchendo a boca pequena. [...] dentro de cada bombom mordido havia um líquido grosso”⁷⁹². O “líquido” de textura similar à densidade do sêmen nos remete às práticas sexuais orais.

Em *As meninas*, Lygia utiliza as mesmas estratégias de Clarice. Lia também simboliza a crítica à eugenia, bem como o corpo obeso, avolumado pela carga das normas sociais. Filha de alemão e brasileira, já possui etnia afrodescendente. A representação do corpo masculinizado, grotesco, despreocupado com as exigências higiênicas e de beleza cobradas da mulher, a exemplo da depilação, exemplifica a desconstrução da visão eugênica ocidental. A preocupação apenas aparente com o corpo expõe ao leitor que a melhoria de raças por meio dos cuidados com a saúde e com a higiene é uma falácia. A personagem tenta aceitar a

⁷⁸⁶ Idem, p. 59. Grifo meu.

⁷⁸⁷ O conceito cunhado e definido por Francis Galton estabelece que as qualidades biológicas e intelectuais de gerações posteriores dependem de fatores sociais variáveis, como alimentação adequada, profilaxia, boa higiene e educação. Quanto melhores as condições de existência dos progenitores, melhores e mais apuradas serão as raças dos descendentes (DEL CONT, 2008).

⁷⁸⁸ LISPECTOR, 1998, p. 58-59.

⁷⁸⁹ A música, composta por João Gilberto e regravada na voz de muitos cantores, a exemplo de Gal Costa, trata das belezas e da cultura do Brasil, bem como do mulato inzoneiro, uma das figuras representantes da mistura de raças que compõe o povo brasileiro.

⁷⁹⁰ LISPECTOR, 1998, p. 59.

⁷⁹¹ MELLO, 2010.

⁷⁹² LISPECTOR, 1998, p. 73.

privação dos direitos e seguir as normas. Passa os chocolates para Pedro, pois precisa “emagrecer uns cinco quilos, não tenho?”⁷⁹³. As dietas alimentares alcançam popularidade à medida que os meios de comunicação de massa evoluem e criam mitos de beleza como padrão ideal. As estratégias de *marketing* veiculam mensagens subliminares, capazes de afligir aqueles que não se enquadram aos valores convencionais. Os corpos das mulheres estampados nas capas de revista não condizem com a individualidade das milhares de mulheres espalhadas pelo país. O caráter mutável do corpo e a introjeção das ideias circuladas levam à crença na possibilidade de inserção e aceitação social. No entanto, os fatores biológicos e psíquicos geram conflitos entre o desejável e o objetivo não alcançável, pois as diferenças existem. Os distúrbios alimentares se tornam peso e sofrimento. A mudança de comportamento de Lia revela ao leitor sua tensão conflitiva, visto que o alimento é fonte de prazer. Esse conflito se revela no discurso de Lia, da seguinte forma: “Arranco-lhe da mão a minha parte e agora não posso responder porque estou de boca cheia. Miguel preso, falta de dinheiro, de pai, de mãe, meus amigos caindo todos e ainda vou me privar de açúcar?”⁷⁹⁴. Lygia deixa entrever as privações do mundo concreto e real, principalmente no período da ditadura militar. As contenções impostas pelos governos militares dessa época, principalmente na proibição de se expressar livremente causaram angústias. As ansiedades geradas pelas repressões, prisões e torturas são ficcionalizadas em *As meninas*, especificamente no fragmento citado, pela privação de prazeres. Alimentar é um ato prazeroso. A orexia, a anorexia e a bulimia são distúrbios associados à ansiedade. Destarte, deixar o eu irracional sobrepujar a razão, preferindo engordar a se privar ainda mais dos prazeres, exemplifica que a função grotesca de Lia não é provocar o riso, mas sim metaforizar o medo, os desejos e os desconfortos sentidos, no espaço e no tempo. No mundo contemporâneo fragmentado, o sujeito não deve se conformar com epistemologias que apagam as diferenças. Lygia critica, por meio das protagonistas Lia, a militante, e Lorena, representante das classes abastadas, o contraste. Lorena não sofre privações econômicas e pode se alimentar bem. Como não sofre ansiedades em relação ao poder, mantém seu peso inalterado, conforme se constata no discurso de Ana Clara: “Lorena não conta. Existe inseto com problema de engordar?”⁷⁹⁵. Já Lia, a “comunista é a gorda bossa retirante. Essa é a magrinha, aquela meio cabeçuda. Sobre o inseto”⁷⁹⁶. O peso que deforma o corpo de Lia

⁷⁹³ TELLES, 1985, p. 119.

⁷⁹⁴ Idem.

⁷⁹⁵ Idem, p. 71.

⁷⁹⁶ Idem, p. 44.

representa o lado feio da sociedade. Como sugere Victor Hugo⁷⁹⁷, nem tudo é belo na natureza humana. Há os reversos. O assimétrico se opõe ao simétrico, o feio ao belo, o disforme ao elegante, o grotesco ao sublime. Nos centros urbanos da modernidade, muitos carregam o peso da desigualdade social e da ausência de respeito à alteridade. O fragmento abaixo ilustra as consequências do “principal em latim”, os poderes hegemônicos, sobre os “acessórios”, os excluídos:

Presta atenção, falar em subdesenvolvimento não é só falar nas crianças, depois dou o número exato das que morrem por dia. Tem o analfabetismo. A multiplicação das favelas. Os retirantes, dê um passeio pelas rodoviárias, escute o que essa gente fala. Vendedores ambulantes com pentes, lápis, giletes. O lixo estourando nas ruas, como se chamam essas bocas que se abrem entupidas nas calçadas? A sujeira dos cafés, restaurantes, privadas, a sujeira apoteótica dessas privadas a começar pelas da Faculdade, ô, Pedro. Dê uma ligeira volta por aí e o artigo se fez sozinho no acessório e no principal, como diz minha amiga em latim, ela gosta de latim⁷⁹⁸.

Conforme evoca o título dos estudos de Santos, mencionado anteriormente, o grotesco é um monstro que possui muitas faces. Reverso dos binômios estética e perfeição, harmônicos e desejáveis, revela o lado obscuro e disforme da natureza humana. Conforme afirma Cohen, os monstros “nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos”⁷⁹⁹. Com base nesses pressupostos, observa-se a estrita relação entre o monstro grotesco e a figura feminina. Tanto as protagonistas quanto as personagens secundárias apresentam alguma faceta dessa categoria. Nas três obras analisadas, tais facetas incidem sobre as personagens femininas, enfatizando a relevância da compreensão do universo feminino para as autoras e o desejo de desmistificar certas representações culturais acerca da mulher. Ainda em crítica à pureza de raças, bem como à “subversão” por meio da disfunção alimentar, a figura da religiosa é construída. Conquanto fatores biológicos possam ser herdados dos antepassados pelas convenções tradicionais católicas, as religiosas são proibidas de ter filhos. No entanto, Lygia, em *As meninas*, textualiza, sutilmente, a descendência de Irmã Bula. É a burguesa Lorena que nos dá essa ideia ao afirmar que:

Pior do que bolhas só os tais joanetes de Irmã Bula. Joanete deve vir de Joana, houve uma antiga Joana com os primeiros pés deformados e os netos herdaram a deformação e viraram os joanetes. [...] E nem vão servir,

⁷⁹⁷ HUGO, 1998.

⁷⁹⁸ TELLES, 1985, p. 124.

⁷⁹⁹ COHEN, 2000, p. 55.

imagine, ela deve calçar quarenta. Que idéia usar meias que engrossam os tornozelos, a coitadinha está com patas de elefante. Ainda assim, emagreceu, subversão emagrece⁸⁰⁰.

Em *Perto do coração selvagem*, a “joanete” de Joana é a figura grotesca da tia inominada que tropologiza o peso da realidade da mulher. Suzana de Sá Klôh afirma que “é comum na obra clariceana, a partir da oposição entre um mundo aparentemente perfeito e o grotesco, a realidade que se impõe, violenta e implacavelmente – mostrando a fragilidade da ordem, que pode desabar a qualquer momento”⁸⁰¹. A fragilidade da vida põe fim à ordem do mundo da protagonista, repentinamente. A morte do pai, acarretando a orfandade, a solidão e o sofrimento, implacavelmente, mudam o destino de Joana. Clarice narra a vida como ela é. Embora Joana tema a tia, ela a deseja. Ambigualmente, a protagonista se sente acalentada e protegida no abraço da tia, mas outros medos são despertados, pois tanto a forma grotesca da tia quanto a cena grotesca e abjeta a intimidam. A própria Joana expõe que: “A casa da tia era um refúgio”⁸⁰², entretanto “Tomara o café com um bolo esquisito, escuro – gosto de vinho e de barata – que [...] Agora pesava-lhe no estômago e dava-lhe uma tristeza de corpo que se juntava àquela outra tristeza [...]”⁸⁰³. Klôh argumenta que, nesse primeiro romance, a escritora aborda a crise da inadequação do sujeito dentro da sociedade. Percebemos essa inadequação nos moldes góticos como a expressão do horror sentido diante das formas grotescas e do sublime urbanos. Nessa perspectiva, o estranhamento da menina diante da tia nos leva a crer que o lado grotesco da metrópole contemporânea sepulta a beleza que poderia existir no seio social. O seio da mãe-pátria alimenta e abriga, mas também sufoca, repugna, causa ira e náusea por meio dos excessos de normas reguladoras e das opressões. Se o indivíduo não se adequa a elas, sente-se estranho e deslocado. A leitura iluminada pela perspectiva de Cohen⁸⁰⁴ de que as personagens-monstros exigem uma análise dentro do contexto sociocultural-histórico e literário de produção e recepção proporcionou tal inferência.

Em vista disso, as categorias do grotesco, do abjeto e do sublime no imaginário gótico literário nos permitem argumentar que, para a figura feminina, a tela pintada pelo contexto socio-histórico brasileiro do século XX foi uma caixa escura de surpresas, de cuja escuridão poderiam emergir perseguidores para assombrar e amedrontar, mas também surgiram

⁸⁰⁰ TELLES, 1985, p. 11.

⁸⁰¹ KLÔH, 2009, p. 86.

⁸⁰² LISPECTOR, 1980, p. 37.

⁸⁰³ Idem, p. 36.

⁸⁰⁴ COHEN, 2000.

monstros para contestar. O fragmento abaixo ilustra o medo, a agonia e o desespero de Joana ao ser abraçada pela tia:

[...] Joana foi sepultada entre aquelas duas massas de carne macia e quente que tremiam com os soluços. De lá de dentro, da escuridão, como se ouvisse através de um travesseiro, escutou as lágrimas: — Pobre da orfãzinha! Sentiu o rosto violentamente afastado do peito da tia por suas mãos gordas e por ela foi observada durante um segundo. [...] A língua e a boca da tia eram moles e mornas como as de um cachorro. Joana fechou os olhos um instante, engoliu o enjoo e o bolo escuro que lhe subiam do estômago com arrepios por todo o corpo. A tia tirou um lenço grande e amarrotado, assoou o nariz. [...] Os seios da tia eram profundos, podia-se meter a mão como dentro de um saco e de lá retirar uma surpresa, um bicho, uma caixa, quem sabe o quê. [...] Os seios da tia podiam sepultar uma pessoa! Passou os olhos escurecidos pela salinha, perseguida. As paredes eram grossas, ela estava presa, presa! Um homem no quadro olhava-a de dentro dos bigodes e os seios da tia podiam derramar-se sobre ela, em gordura dissolvida. [...] Respirou mais profundamente, sentiu ainda o gosto insosso daquela saliva morna, o perfume doce que vinha dos seios da tia. Sem se conter mais, a cólera e a repugnância subiram-lhe em vagas violentas [...] vomitou, os olhos fechados, o corpo doloroso e vingativo⁸⁰⁵.

A cena grotesca e abjeta simboliza as aflições e ansiedades do mundo moderno. A aparente proteção que, no fundo, camufla a hostilidade. O fato se comprova na rejeição posterior, pois a tia a exclui, enviando-a ao internato. Joana vomita, pois precisa expelir sua impureza para ser aceita no seio familiar, a casa da tia. O fragmento nos remete à ideia de que a casa e a tia simbolizam a metrópole, a mãe-pátria, e Joana, os muitos desabrigados, desprotegidos e excluídos, inseridos num tempo-espaço obscuro que causa dor, ansiedade e aprisiona o ser, sobretudo a mulher. Por meio da narração dos fluidos abjetos, tais como o vômito, a lágrima e a saliva morna das personagens, Clarice textualiza o corpo da mulher como espaço questionador de valores morais e sociais que fazem parte do seu universo, que, contudo, lhe arrepia e repugna. O “insosso” da vida feminina frente ao enquadramento de seu ser como inferior e submisso. A mulher estava “presa, presa”; entretanto, seu “corpo doloroso” pode ser “vingativo”. Com base no postulado por Mária Russotto, podemos afirmar que a casa da tia e os corpos grotescos e abjetos de Joana e da tia sinalizam a degradação corporal da mulher, que se acentua na velhice, as ofensas sofridas por elas, a dor física “e a destruição até a morte”⁸⁰⁶, fim trágico da protagonista.

⁸⁰⁵ LISPECTOR, 1998, p. 37-39.

⁸⁰⁶ No original: “y la destrucción hasta la muerte” (RUSSOTTO, 2002, p. 6) Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07.html>>.

3.6 SUBLIMETROPOLISSÊNCIA

Entre os rastros das manifestações góticas descritas até o momento, em meio ao estranho residem a sensibilidade e a beleza do universo feminino. O monstro aterroriza, mas também encanta. Com efeito, o belo e o sublime exaram o verso do disforme, do feio, do estranho, do grotesco e do abjeto. Para Hugo, “o sublime é rodeado de todos os grotescos”⁸⁰⁷ e, conforme Kristeva, “o abjeto desloca o sublime”⁸⁰⁸. Conforme visto nas teorizações já mencionadas sobre o horror e o terror, o sublime promove deleite, suscitando emoções arrebatadoras. França esclarece que a teratologia se imbuíu de discretas amistosidade e beleza⁸⁰⁹. Destarte, as expressões artísticas associadas às formas do estranho, do abjeto e do grotesco envolvem processos de produção que exploram temáticas e linguagens que visam à percepção de que as monstruosidades subvertem o mundo real pela inversão dos valores morais, pela violência cotidiana e anseios de morte.

Como afirmado anteriormente, a estética do sublime se relaciona às emoções arrebatadoras dos sentidos. Cabe expor aqui a teoria do filósofo Edmund Burke⁸¹⁰, que fundamentou a união do belo e do sublime ao terror. Com base no conceito do filósofo, as coisas que instigam, de alguma maneira, imaginações sobre a dor e o perigo ou aterrorizam são mananciais do sublime. As experiências negativas suscitam emoções mais poderosas do que as positivas. As paixões sociais acionam na mente os instintos de preservação. A dor, o medo e o perigo excitam o corpo e a mente de maneira duradoura e instigam a luta pela autopreservação. Distantes da realidade, esses fatores provocam prazer, pois simbolizam a morte resgatando a vida. Por isso, o sublime, na literatura gótica, serve como antídoto para suportar o mal-estar e a retirada dos prazeres reais e não se sucumbir a eles.

Se a fortuna crítica do passado destacava Ann Radcliffe como mestra dos efeitos sublimes, na contemporaneidade as escritoras em tela dialogam pertinentemente com a tradição gótica feminina e, criticamente, remodelam os efeitos do sublime na construção das personagens. O uso desses recursos permite que as autoras, no momento de textualizar seus dilemas, lidem com a reverberação da voz silenciada, tendo em vista que o processo histórico da humanidade retirou direitos e rotulou a mulher como histérica e transgressora de preceitos. A título de ilustração, em *The Mysteries of Udolpho*, a heroína de Radcliffe se sente tomada

⁸⁰⁷ HUGO, 1988, p. 39.

⁸⁰⁸ No original: “The abject is edged with the sublime” (KRISTEVA, 1982, p. 11).

⁸⁰⁹ FRANÇA, 2011; 2012.

⁸¹⁰ BURKE, 1990.

por um sentimento ambíguo de atração e repulsa quando se depara com o magnífico castelo de seu opressor. Esses dois movimentos, recorrentes no gótico literário até hoje, visam mostrar ao leitor que somos seres dicotômicos e que forças opostas existem em nós concomitantemente⁸¹¹.

Nessa perspectiva, em *Perto do coração selvagem*, a natureza vasta se mistura à psique de Joana, provocando atração e repulsa. Geralmente, é no interior da personagem que se experimenta o sentimento sublime. Ainda criança, ela se depara com o mar e o vento. A princípio, ela os percebe com prazer e se sente atraída pela sensação de alegria. “O vento lambia-a rudemente agora. Pálida e frágil, a respiração leve, sentia-o salgado, alegre, correr pelo seu corpo, por dentro de seu corpo, revigorando-o. Entreabri os olhos. Lá embaixo o mar brilhava em ondas de estanho, deitava-se profundo, grosso, sereno”⁸¹². Ao perceber a vastidão, ela estremece numa sensação de desamparo. O mar ameniza a visão grotesca dos seios da tia. “O mar, [...] sem seios. Grande, grande. Grande, sorriu ela. E, de repente, assim, sem esperar, senti uma coisa forte dentro de si mesma, uma coisa engraçada que fazia com que ela tremesse um pouco”⁸¹³. As montanhas ora provocam êxtase em Joana e ela “pensou [...] a campina livre, verde e extensa... E então cavalos brancos e nervosos com movimentos rebeldes de pescoço e pernas, quase voando, atravessassem rios, montanhas, vales...”⁸¹⁴, ora a angústia de estar “presa entre montanhas fechadas. Presa, presa. Onde está a imaginação? Ando sobre trilhos invisíveis. Prisão, liberdade”⁸¹⁵. Apesar da maldade assumida pela personagem, ela inspira compaixão. É sempre solitária, mesmo que na presença dos outros. A plenitude da alma diante daquele objeto, os seios enormes da tia, obstrui o raciocínio sobre o alvo da atenção. Os seios volumosos da tia, capazes de sepultar alguém, provocam o terror e o medo da morte e, conseqüentemente, expressam sentimentos do sublime.

Os conflitos em torno da fragmentação identitária, da sexualidade e do hedonismo presentes na sociedade moderna, embora factuais, causam estranhamento e medo. Em *A hora da estrela*, o narrador Rodrigo S. M. anuncia, logo de início: “numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina”⁸¹⁶. Ruas pelas quais transitam “vagabunda[s] de rua, como em Maceió,”⁸¹⁷ fumando e se oferecendo

⁸¹¹ MELLO, 2010.

⁸¹² LISPECTOR, 1980, p. 39.

⁸¹³ Idem.

⁸¹⁴ Idem, p. 86.

⁸¹⁵ Idem, 74.

⁸¹⁶ LISPECTOR, 1980, p. 12.

⁸¹⁷ Idem, p. 28. Grifos meus.

aos homens. “E ouço passos cadenciados na rua. Tenho um arrepio de medo”⁸¹⁸. As ruas da cidade cheias de cortiços, favelas, prostíbulos e poluição, devido às indústrias e depósitos de carvão e cimento, causam atração e repulsa. O verão sufocante na “Rua do Acre. Mas que lugar. Os gordos ratos da rua do Acre. Lá é que não piso pois tenho horror sem nenhuma vergonha do pardo pedaço da vida imunda”⁸¹⁹ – tudo isso fazia com que ela empapasse de suor fétido. Na escuridão da noite, Macabéa ouve uivos de cães abandonados, assovios de homens que passam a “passos pesados”⁸²⁰. E, na imundície do cais, nos passeios aos domingos, o apito dos cargueiros que “dava aperto no coração, um ou outro delicioso”, pois “na rua do Acre é que a vida brotava no chão, alegre por entre pedras”⁸²¹. O narrador sobrepõe os discursos sobre as imagens grotescas da cidade e da personagem, explicitando as emoções paradoxais. “No cais do porto viu um arco-íris. Experimentando o leve êxtase, ambicionou logo outro”⁸²² Nas palavras de Sasse:

Esse sentimento ambíguo, sublime e amedrontador que se sente pela cidade é também visto na figura do monstro ficcional que, como diz Cohen em “A cultura dos monstros: sete teses”, atrai e repele. O medo urbano surge, então, como um medo contemporâneo, explorado dentro da ideia do medo líquido de Bauman, um medo disperso, inconstante, sem uma delimitação clara na qual se apoiar [...] ⁸²³

Os centros urbanos vistos, no passado, como locais protegidos e seguros, tornam-se violentos e assustadores, mesclando fascínio e horror. Mulheres como Joana e Macabéa transitam errantemente, vivendo suas agruras e ansiedades. A falta do espaço social que atenda às necessidades da mulher contemporânea propicia o vagar em busca de inserção. As aflições acarretadas pela errância da cidadã metropolitana do século XX são narradas por meio do medo e das ilusões interiores. Nesse sentido, o gótico urbano se configura na obscuridade das paisagens urbanas, bem como no interior das personagens. A fome incidente, principalmente, no pós-guerra, faz com que Macabéa fique alucinada, pensando em carne bovina. A impossibilidade da realização de suas necessidades básicas faz com que ela coma papel. Joana, em vertigens, se percebe na solidão como que “num cemitério, aquele vento livre e indeciso”⁸²⁴. Segundo Thalita Martins Nogueira,

⁸¹⁸ Idem, p. 20.

⁸¹⁹ Idem, p. 30.

⁸²⁰ Idem, p. 31.

⁸²¹ Idem.

⁸²² Idem.

⁸²³ SAUSSE, 2014, p. 97.

⁸²⁴ LISPECTOR, 1980, p. 187.

É interessante perceber que a representação do medo na narrativa clariciana não se configura como uma ameaça real, isto é, cujo elemento de reprodução encontre-se descrito nas marcas textuais como algo pertencente ao plano fatural vivenciado pela personagem. O elemento que produz o medo, apesar de estar presente no imaginário da personagem, oculta sua face⁸²⁵.

A necessidade de autopreservação produz emoções dolorosas quando o perigo é real. Na literatura, o distanciamento da zona de perigo faz o leitor experimentar a emoção estética do sublime. As atribuições do sujeito contemporâneo, confrontadas com os efeitos do medo propiciados pelo gótico, satisfazem o desejo do escapismo. O prazer sublime no horror das transgressões se justifica pelo fato de que, na urbe contemporânea, a subversão do Outro nos é, supostamente, inatingível, principalmente no imaginário. Ainda segundo Nogueira:

Na contemporaneidade as fontes de prazer estético do medo na literatura ultrapassaram o campo do sobrenatural e atingiram o campo do sublime, do que é indizível, encontrando seu espaço no silêncio reflexivo que inquieta o ser humano. Tal viés do medo é experimentado pela[s] personage[ns] de Clarice Lispector, já que esse sentimento não é da ordem de algo concreto, situação real de perigo que afronta diretamente a personagem, mas por uma contradição apavorante que povoa apenas o imaginário da mesma, fazendo com que ela se veja impossibilitada de encontrar possíveis respostas aos questionamentos⁸²⁶.

As estratégias de Lygia na consecução dos efeitos sublimes convergem com os de Clarice. Parafraseando Márcio Seligmann-Silva, textualizar o corpo estranho, grotesco e abjeto presenteia o leitor com “o delicioso horror sublime”⁸²⁷. O submundo narrado por Ana Clara, em *As meninas*, advém dos delírios provocados pelos entorpecentes. Após “uma dose adamada de cocaína pra Coelha”⁸²⁸, o ambiente reprimido na infância retorna. A junção do passado e do presente forma um emaranhado desorientador, provocando prazer e horror.

As agüinhas escorrendo e eu verde amarela azul ah vou me tingindo num mar. Um mar amor. Vou boiando e as línguas verdes dos peixes me lambendo os pés. Fico rindo porque as línguas verdes vão me lambendo as pernas não! grito me cobrindo porque a língua maior lambe meu ventre e me penetra tão quente ah amor. Te amo. Podre de feliz que nem⁸²⁹.

Os horrores da sexualidade aflorada, as ansiedades sobre a maternidade, no mundo contemporâneo, e a violência interna e externa gerada pelo tráfico e consumo de drogas são

⁸²⁵ NOGUEIRA *et al.*, 2011, p. 97.

⁸²⁶ Ibidem. Grifo meu.

⁸²⁷ SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 31-45.

⁸²⁸ TELLES, 1985, p. 29. Grifo meu.

⁸²⁹ Idem, p. 41.

narradas pela personagem. A dor e a alegria contidas na mesma face da sociedade. O sublime e indescritível se apresenta no discurso em si, na linguagem lapidada pela escritora. O insólito e improvável que fazem arrepiar os sentidos estão no interior da protagonista.

No mar fiquei sozinha [...] joguei lá onde passam os barcos minha mãe o quarto dos homens as baratas as roupas. O Lulu não. O Lulu eu enterrei num caixão de ouro branco ninguém vai jogar meu cachorrinho no lixo [...] ai que dor. [...] Fico boiando e o sol brilha indo e vindo no mar de pedra verde em cada onda tantas pedras. [...] Deslizo e o ventreperto me leva às furnas onde me penetro e me escondo. Cuidado! A voz me avisa e abaixo a cabeça e vou remando agachada porque o teto é baixíssimo. [...] Borbulhos dos bichos de sombra colados às folhagens o maior deles me espiando por entre a mata de pêlos vivos grossos. Barbatanas. Levanto o remo e bato com força mas as ventosas se enrolam em minhas mãos e me puxam para o fundo mais fundo me larga! Arrebento os fios nos dentes e fico batendo até a dor ficar insuportável. [...] Fico olhando meu ventre latejante. Limpo a cara no tapete. Tinha que engravidar? [...] Empurro a garrafa e fico rindo toda dourada por dentro⁸³⁰.

As paixões desencadeadas pela magnitude da natureza são afloradas, na atualidade, pela dimensão da tortura social urbana que aterroriza a psique. A alma de Ana Clara luta contra as paixões mundanas, enquanto Lia encontra a sublimação na escrita. “Lião, ela fica sublime quando escreve, começou o romance dizendo que em dezembro a cidade cheira a pêssego”⁸³¹. Substituir os cheiros fortes de cera, creolina, urina e cerveja das privadas e vômitos dos beberrões, da cal, “cheiro frio do cimento [...] mais o cheiro de enterro morno”⁸³², dos suores, “Cheiro morno de bosta e feno”⁸³³, do couro, impregnados nas mentes de Ana Clara e Lorena, por cheiro de pêssego é uma forma de sublimação. O terror dos cheiros pode matar:

Abro as narinas e aperto meu plexo solar. O cheiro [...] é mais forte do que os licores e charutos: flor seca somada a uma vaga pincelada de desinfetante com qualquer coisa de mar se insinuando por entre escamas pálidas, ah, se respirar agora, eu morro. Suspendo a vida no ar e me escondo debaixo da almofada: a morte está aqui com outra roupa e me olha com seu olho de salmoura. Sou capaz de me matar mas não quero morrer⁸³⁴.

Escrever que a cidade toda cheira a pêssego proporcionará ao leitor o escapismo aos odores reais da pólvora, dos gases e da imundície do lixo urbano que empestam a metrópole e atentam contra a vida e a saúde da população. “As carroças de frutas nas esquinas com o

⁸³⁰ Idem, p. 82-83.

⁸³¹ Idem, p. 7.

⁸³² Idem, p. 34.

⁸³³ Idem, p. 52.

⁸³⁴ Idem, p. 103.

cheiro de pomar em redor mas concluir daí que a cidade inteira fica perfumada, já é sublimar demais⁸³⁵. A forma hiperbólica apresentada extrapola os sentidos. O horror sublime em impregnar completamente a cidade com o cheiro de uma só fruta é descrito por Burke. O teórico argumenta que os sons, os cheiros e as cores podem provocar tanto a dor quanto o prazer. Depende da forma como os sentidos são afetados por esses fatores. Burke argumenta ainda que

[...] se o sublime é construído sobre o terror ou alguma paixão como essa, que tem dor para o seu objeto, antes é adequado investigar como qualquer espécie de prazer pode ser derivada de uma causa tão aparentemente contrária a ela. Eu digo prazer, porque, como muitas vezes observei, é evidentemente diferente em sua causa, e em sua própria natureza, do prazer real e positivo⁸³⁶.

Por fim, a morte, a mais aterrorizante das experiências humanas. A morte é envolvida por mistérios inexoráveis, incompreensíveis e insondáveis. Esses fatores cabais geram um medo atávico ao que se relaciona ao falecimento, destino final de todo ser vivo. Desse modo, é compreensível o sentimento sublime experimentado pelo leitor/expectador diante da morte ficcional. Retomando Burke, a proximidade do perigo e da dor impossibilitaria qualquer sentimento de prazer, visto que nossos instintos de autopreservação suscitariam o medo como autoproteção. Entretanto, as extremas emoções dolorosas despertadas pela morte têm no sublime o exorcismo das energias psíquicas e orgânicas, que promovem o alívio da ansiedade do leitor/expectador. A cultura de morte, bem como sua interdição, avolumou o medo e o terror em torno do fenômeno. Dessa forma, diversas são as maneiras de simbolizar, na arte, o momento fatal.

Clarice e Lygia trabalham o tema de forma tão sublime que a morte simbólica das protagonistas nos três romances analisados causa no leitor sentimentos diversos, tais como compaixão, pesar, riso e até mesmo incompreensão, devido à sutileza da linguagem que utilizam. A morte de Joana, em *Perto do coração selvagem*, é leve e quase imperceptível. A intermitência temporal psíquica da personagem ameniza o afogamento no mar. Subentende-se que o título do capítulo “A viagem” é uma alusão ao destino final. O cansaço e a tranquilidade, “como um doente que tivesse passado pelo grande perigo”⁸³⁷, expressam o

⁸³⁵ Idem, p. 7.

⁸³⁶ No original: “But if the sublime is built on terror or some passion like it, which has pain for its object, it is previously proper to inquire how any species of delight can be derived from a cause so apparently contrary to it. I say delight, because, as I have often remarked, it is very evidently different in its cause, and in its own nature, from actual and positive pleasure” (BURKE, 1990, p. 119).

⁸³⁷ LISPECTOR, 1980, p. 214.

sentimento ambíguo do sublime. A sublimação na morte de Macabéa é retratada como *A hora da estrela*. Apesar da violência de um atropelamento, a grandiloquência narrativa motiva o dó e a diversão. Lygia articula a morte de Ana Clara, em *As meninas*, produzindo o mesmo efeito. Há uma sensação de prazer no luxo descrito em ambos os desfechos. A morte transforma Ana Clara em boneca de luxo, vestida pomposamente, e termina como se estivesse em um passeio na praça, prática comum no século XX, como sempre sonhou, passear pelo mundo, porém no plano metafísico. Já Macabéa se torna a estrela. Invisível durante toda a vida, a morte lhe concede a plateia no espetáculo derradeiro. “Pessoas brotaram no beco não se sabe de onde e haviam se agrupado em torno de Macabéa sem nada fazer assim como antes pessoas nada haviam feito por ela, só que agora pelo menos a espiavam, o que lhe dava uma existência”⁸³⁸. As três estranhas meninas-mulheres, na agonia da morte, expressam sentimentos controversos de asco, nojo, tristeza, horror, felicidade, prazer e, até mesmo sensualidade, ratificando a ideia do deleitoso horror sublime.

O sublime em Lygia e Clarice contribui para uma espécie de sublimação cultural. Muito além de conceitos, a linguagem, a transposição do real para o plano fictício, os sonhos e as lutas das personagens por agência impulsionam os leitores a desejar a renovação do mundo e a subversão transcendente à realidade. A magnitude do sublime deve harmonizar a natureza humana e o *orbe*. Há que se elevar não apenas a alma, mas a condição do ser humano vivente, precipuamente os excluídos. Autômatos e “manequi[ns] de cera”⁸³⁹ como Macabéa e Ana Clara clamam por uma vida digna. As convenções góticas, mormente, dos góticos urbano e feminino, foram apropriados, adaptados e metamorfoseados pelas autoras, sob a forma de um diálogo crítico, visando ao combate às ideologias dominantes que segregam, humilham, oprimem e favorecem poucos em detrimento de muitos. As estratégias aqui expostas questionam e reorganizam o universo feminino com o fito de minimizar os medos, as angústias e ansiedades da mulher inserida no século XX, em uma sociedade ainda misógina. Apesar dos avanços, a visão utópica do respeito às diferenças e da inclusão social caminha a passos de formiga.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

⁸³⁸ Idem, p. 81.

⁸³⁹ Idem, p. 80.

Finda aqui nosso périplo pelo labirinto da tradição gótica e pela literatura brasileira do século XX escrita pelas mãos hábeis da mulher. O percurso investigativo analítico-comparativo dos rastros do gótico nas obras de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles nos mostrou o quão vasto, misterioso e recôndito é esse labirinto consubstanciado no paradigma da subversão. Pesquisar textos literários equivale a refletir sobre os modos de produção e recepção das obras, a tradição literária universal (*Weltliterature*), a diacronia e sincronia historiográficas e o cânone. Diante desses fatores, pode-se afirmar que o gênero gótico não floresceu no Brasil de forma semelhante a países como a Inglaterra. Entretanto, a julgar pelas marcas das convenções góticas apropriadas no diálogo crítico de nossas escritoras em epígrafe, bem como as pesquisas recentes nas quais me respaldei, é possível argumentar que, mais do que respostas categóricas com um ponto final, este trabalho sugere reticências e curiosidade interpelativa a fim de pintar uma tela com cores mais definitivas sobre o *goticus brasilis*.

De fato, o considerável número de rastros góticos vislumbrados nas três obras analisadas e o diálogo crítico travado por nossas autoras com a tradição gótica permitem admitir que elas lançaram mão de diversos motes góticos que tiveram boa aceitação do público leitor, visto que obras canônicas e não canônicas exploram as figuras monstruosas, grotescas, abjetas e estranhas com o intuito de retratar as estruturas da sociedade e os dilemas, medos e anseios de determinada época. Destarte, o Brasil do século XX foi propício à aclimação do gênero, suscitando novas investigações. Ora, se o gótico não floresceu viçosamente em terras brasileiras, percebe-se que frutificou de várias maneiras, nas formas clássicas e desmembradas de suas convenções. A diversidade de tais frutos foi fator relevante para a extensão desta pesquisa, que, conquanto pouco comum, deixou de abarcar uma gama de aspectos e cenas alusivas ao gótico. As orientações foram sábias e precisas, inclusive em relação à prolixidade excessiva de meu texto. No entanto, o entusiasmo frente ao descortinar das temáticas, linguagens e modalizadores góticos característicos de nossa cultura, inseridos nas obras de Clarice e Lygia com objetivo de desconstruir e desestabilizar as normas hegemônicas reguladoras, principalmente em relação ao universo feminino, tornou fecunda a pesquisa.

O *corpus* levantado e analisado neste trabalho propiciou estudar diferentes aspectos da literatura gótica clássica e de seus desmembramentos pertinentes ao diálogo travado entre as obras de autoria feminina da Literatura Brasileira do século XX com a tradição, que se inclinam para a subversão do discurso hegemônico masculino e que são próprios também da

literatura de escritoras consagradas, como as inglesas, no mesmo estilo, bem como a indissociação das questões de gênero, identidade, classe social e sexualidade.

Esta investigação, conforme mencionado na introdução, não teve pretensão de postular um gótico feminino, urbano ou brasileiro, mas, sim, de identificar rastros do gótico em obras brasileiras de autoria feminina, produzidas no século XX. Todavia, os rastros encontrados apontaram diversas direções nesse sentido. Logo, cabe aqui um parêntese. Se, mesmo às portas do terceiro milênio, as mulheres, embora tivessem conquistado um grande espaço, ainda eram marginalizadas quanto ao gênero, cor, sexo e quanto à hierarquia dos papéis sociais; se o gótico é o “curinga” utilizado na escrita feminina como forma de resistência, seria esse o motivo pelo qual o gênero não floresceu na literatura brasileira, mesmo imprimindo suas marcas? Faria sentido, pois se o público feminino é responsável, em grande parte, pela produção e consumo do gênero, o fato de as mulheres serem impedidas de se expressarem livremente e enfrentarem dificuldades em publicar seus escritos indicaria inexistência de produção e consumo do romance gótico no Brasil. Contudo, as muitas Radcliffes, Austens, Brontës, Wollstonecrafts, Mansfields, Eliots, Woolfs e Sands brasileiras, certamente leitoras assíduas e proficientes, não poderiam deixar de contribuir na luta pelos direitos da mulher e narrá-los. Seria necessário, então, ousar penetrar no labirinto da tradição, resgatar os rastros e subvertê-los em suas textualizações, mesmo que de forma sutil. Clarice e Lygia, intelectuais ativas e também vítimas do sistema opressor, souberam inserir nas obras analisadas elementos do gótico e de seus desmembramentos que metaforizam a vazão de sentimentos, bem como contribuem com o apelo de revisar os modelos eurocêntricos que aprisionaram a mulher.

Em face disso, a leitura dos romances de Lygia Fagundes Telles e de Clarice Lispector não deve perder de vista as manifestações tardias do gótico, pois parece ser nesse viés que ambas trabalham o tema da morte, a abjeção, o grotesco e as cenas familiares para narrar as múltiplas ansiedades e a psique abalada, decorrentes dos fantasmas do passado, bem como do aprisionamento do “eu” contemporâneo, em especial no tocante à mulher. De fato, o desrespeito aos direitos das mulheres num contexto político ditatorial, os estupros, abortos, o suicídio, o incesto, o aprisionamento doméstico, entre outros, sempre aterrorizou as mulheres. Alguns desses rastros são percebidos de forma clara nos romances em questão.

Os elementos góticos encontrados e discutidos ao longo do texto possibilitaram a compreensão dos ápices, declínios e períodos intermitentes que conferem ao gótico o título de Fênix da literatura. Consoante o explicitado no capítulo I, o gótico venceu as barreiras do

tempo, atravessou mares e terras e adquiriu novas roupagens e novos matizes nas Américas pós-coloniais contemporâneas. Os rastros utilizados para uma reavaliação estética num contexto em que brotavam os discursos sobre o empoderamento da mulher, o declínio patriarcal e a visão desconstrutiva dos sistemas binários hegemônicos, bem como as incursões pela literatura do medo⁸⁴⁰, no Brasil, diferenciada do terror/horror do passado clássico, fomentam uma linhagem gótica abrasileirada que nos possibilita alcunhar *Goticus brasilis*. De fato, o Brasil possui uma grande extensão territorial e exuberantes e exóticas fauna e flora. O contexto sócio-político cultural, desde a chegada dos portugueses até a atualidade, tem sido marcado por muitos embates. O genocídio dos índios brasileiros e extermínio de suas culturas, o tráfico de escravos e a marginalização pós-abolição da escravatura, as invasões de povos tais como os holandeses as migrações europeias e as posteriores sociedades nos moldes industriais capitalistas franceses e ingleses geraram uma cultura híbrida de povos cuja memória individual e coletiva se constitui de lutas, dores, humilhações, segregações e aflições. No século XX, as grandes guerras, as variadas transformações, inclusive midiáticas, e o proselitismo ideológico nos diversificados âmbitos socioculturais intensificaram os medos, bem como fomentaram novas ansiedades e fragmentação do sujeito considerado uno. Todos esses fatores e as especificidades locais contribuíram para que os autores lançassem mão de temas, convenções semióticas e linguísticas que dessem conta de expressar, na literatura, tais medos e angústias inerentes a esses acontecimentos ao longo da história do Brasil. Em especial, as escritoras do século XX se depararam, então, com uma miríade de formas que aterrorizam o ser humano física e psiquicamente, acumulados nos 500 de Brasil e somados às do presente. Diante disso, embora se saiba que o medo é inerente ao ser humano de todas as épocas, etnias, culturas, crenças, ou seja, independentemente de qualquer fator, há imagens, crenças e anseios específicos de cada tempo e espaço. O descenso dos valores morais, a hipoestesia e até mesma a anestesia afetiva no mundo contemporâneo, bem como as constantes lutas nos fazem crer que o gótico não floresceu na literatura brasileira como um movimento literário típico de contestação de um período, cujas características necessárias para se compor um sistema, propostas por Antonio Candido, considera uma união de denominadores comuns, tais como

[...] a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor

⁸⁴⁰ Pesquisas empreendidas por estudiosos e pesquisadores brasileiros, mencionadas ao longo da dissertação.

(de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros.⁸⁴¹

Entretanto, floresceu aquilo que eu denomino *goticus brasilis*, isto é, a aclimação dos rastros das diversas manifestações do gótico de todos os tempos e de seus desmembramentos na literatura brasileira, haja vista o *locus* brasileiro e os contextos históricos propícios aos medos e ansiedades. Tanto as sublimes paisagens rurais do passado quanto as do presente, que necessitam ser confrontadas para que se transite de um centro urbano a outro, quanto os horrores urbanos, bem como as monstruosidades humanas brasileiras, promovem imagens aterradoras que causam angústias, principalmente nas mulheres. Esses dilemas só encontram ecos subversivos na literatura por meio das convenções góticas. Nossas escritoras souberam se apropriar dos rastros e adaptá-los a esse contexto brasileiro descrito acima. Assim, o *goticus brasilis* não necessita de cânones, de épocas, de união de produtores ou de receptores específicos para que o medo e as ansiedades inerentes aos brasileiros, sobretudo às brasileiras, foco deste estudo, sejam textualizados nas narrativas. A aptidão e o trabalho árduo de nossos escritores e escritoras tiveram como referência a tradição literária gótica e sua miríade de formas como patrimônio pertinente à expressão literária dos medos e ansiedades do ser humano contemporâneo.

Dentro dessa linhagem, a escrita de Clarice e Lygia explora temas como a sexualidade, a errância, a orfandade, a maternidade e a morte, dialogando com os góticos feminino e urbano. De fato, após a dissecação das narrativas, no capítulo II, destaquei a presença dos rastros góticos, iluminando o diálogo crítico intertextual entre o gótico inglês e seus desmembramentos nas obras em questão, em consonância com o que postularam T.S. Eliot, Borges e Piglia sobre a tradição. Com seu talento individual e peculiar, dialogaram com convenções góticas de suas predecessoras, impressos na memória individual e coletiva e, com um olhar no passado estrangeiro e outro na figura feminina estampada na paisagem urbana brasileira do século XX, criaram suas obras com matizes góticas. A cor local é valorizada, porém mesclada ao universal.

Ainda nesse capítulo, sob a ótica da mulher metropolitana, os conflitos familiares, os meios de consumo e produção capitalistas, os dilemas sobre como conciliar a vida profissional e a pessoal, bem como o *marketing* da beleza ideal são textualizados como fatores que promovem ansiedade e medo na contemporaneidade. Nesse contexto, a alteridade e as diferenças são desconsideradas e geram o monstro humano. As escritoras nos auxiliaram a

⁸⁴¹ CANDIDO, 2014, p. 25.

constatar as repressões e exigências impostas à mulher do século passado, corroborando a importância das convenções góticas como ferramenta de subversão, visto que articulam os medos reais e ficcionais nas obras literárias. As questões de gênero, identidade e autoria foram suscitadas por meio das monstruosidades góticas contemporâneas, contribuindo, assim, para a constatação do diálogo crítico entre Clarice e Lygia e a tradição gótica. A escritora Lia, em *As meninas*, a poeta Joana, em *Perto do coração selvagem*, e o escritor-narrador-personagem, em *A hora da estrela*, expressam os obstáculos encontrados pela mulher, no momento em que são textualizadas as opressões do mundo contemporâneo e os sentimentos ambíguos que povoam o universo feminino.

No capítulo III, a análise dos corpos grotescos, duplicados, estranhos, abjetos, da sexualidade aflorada e do horror sublime, presentes nas três narrativas, propiciou a discussão em torno da manipulação do corpo feminino e da ausência, com respaldo em Camila Mello, Camille Paglia e Guacira Lopes Louro, expondo que os corpos enviesados das protagonistas representavam a desconstrução dos alicerces hegemônicos sobre os conceitos de gênero, identidade, sexo e sexualidade. Aproveitei o capítulo para expandir essa visão e apontar ideias para estudos futuros. Propus a mentira como um modalizador constitutivo das novas modalidades góticas, capaz de justificar uma crítica sobre a deturpação da verdade como articulador entre a retirada de direitos e ausência de afeto do mundo hodierno e a textualização do corpo deformado como forma de resistência. Embasei-me no comportamento das personagens, habituadas a mentir com intuito de ocultar o sofrimento. A mentira foi elemento importante para simbolizar o corpo feminino monstrificado como consequência das ansiedades da alma.

O enfrentamento entre as monstruosidades góticas clássicas e contemporâneas e o contexto histórico, sócio-político e cultural do século XX revelou a elucidação ao segundo questionamento proposto. O silêncio e a repressão promovidos pela ditadura militar, as mortes acarretadas pela Segunda Guerra Mundial, a opressão psicológica causada pelo confronto entre as normas da Igreja e os desejos em relação à sexualidade, à maternidade e o matrimônio, o corpo da mulher manipulado pelo *marketing* da indústria capitalista da estética, dissonante da degenerescência natural e a segregação e segredos familiares são anseios, medos e preocupações representados nas narrativas por meio dos monstros góticos contemporâneos.

Orientada pelas ideias de Cohen sobre ler a cultura por meio do monstro, busquei realizar leituras filosóficas, psicológicas, sociológicas, antropológicas, entre outras. A cada

leitura, os rastros do gótico, interpretados nas monstruosidades, esclareceram pontos que outras categorizações obscureciam. Assim, para além de uma mera convenção gótica, a morte discutida nos textos de Clarice me levou a construir um sentido mais abrangente e pessoal. Argumentei, nos capítulos II e III, que, em *A hora da estrela*, a infertilidade, a forma grotesca e a abjeção, bem como a maldade de Joana em *Perto do coração selvagem*, metaforizam o peso da culpa instalado na memória de Clarice Lispector, devido à doença e morte de sua genitora Mania. As mortes simbólicas de ambas as protagonistas metaforizam a vida, após a retirada do sentimento de incriminação pessoal. Sugere-se que a companhia do remorso ao longo da vida contribuiu, parcialmente, pelo psicossomatismo, em forma de carcinoma uterino⁸⁴². Nesse sentido, responsabilizar Hans, cujo significado é graça de Deus, pela morte de Macabéa, seu duplo, representa o extermínio da carga de culpa, bem como o perdão aos responsáveis pelo antissemitismo e holocausto, durante as grandes guerras. Com os ovários murchos, a fertilidade do mal cessaria, e as mortes real e fictícia ligariam o corpo físico ao plano espiritual. Elevariam autor-narrador-personagem ao plano metafísico com a leveza do perdão e poderia, então, se sublimar no momento final, [n]A hora da[s] estrela[s]. Assim como supõe-se que as estrelas se situam no céu, a alma conturbada durante a vida descansaria em paz, e habitaria no céu junto a Deus.

Para finalizar a dissertação, ressalto o fator da condição humana passível de equívocos. Logo, este trabalho investigativo, ao analisar e comparar elementos, embora feito com os cuidados de um “detetive”, muito zelo e atenção e apesar da orientação cautelosa e pontual, não se propõe a esgotar o assunto. Assim, chego ao final, ensejando contribuição adequada a novas especulações referentes às questões de gênero, identidade, sexo, sexualidade e respeito às diferenças. Enfim, espero ter colaborado não para definir conceitos, mas para auxiliar na problematização do gótico, em especial o feminino e o urbano, como gênero inserido na escrita de autoria feminina brasileira, em forma de rastros capazes de enriquecer a compreensão sobre o universo feminino e as maneiras de subversão dos padrões limitadores de seus direitos. A literatura, muito mais do que um campo de fruição estética, é também seara encômica em seu poder de promover no leitor, além da catarse sublimatória, reflexões sobre o mundo real, no passado e no presente.

⁸⁴² Ver fortuna crítica de Clarice Lispector, mencionadas na pesquisa (ROSENBAUM, MOSER. B., GOTLIB).

REFERÊNCIAS

- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.
- ALMEIDA, Joel Rosa de. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2004.
- ANTONI, Rita. A vampiric relation to feminism: The monstrous-feminine in Whitley Strieber's and Anne Rice's Gothic Fiction. *Americana: E-Journal of American Studies in Hungary*, s.p., 2008.
- ATWOOD, Margaret. *Lady Oracle*. New York: Anchor Books, 1998.
- AUSTEN, Jane. Northanger Abbey. In: *The complete novels of Jane Austen*. London: Wordsworth Edition, 2007, p. 1063-1207.
- AVELAR, Cátia Fabíola Parreira de. *Personalidade e propensão à cirurgia plástica estética*. Dissertação (Mestrado em Administração). Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec e Edunb, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Rastro, aura e história*. Ed. Sabrina Sadlmayer; Jaime Gingsburg. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- BEVILLE, Maria. *Gothic postmodernism: Voicing the terrors of Postmodernity*. New York: Rodopi, 2009.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista conceitos e tendências*. Maringá: UEM, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1957, p. 247-254.
- _____. *Ficciones*. Argentina: Emecé Editores, 1972.
- _____. A memória de Shakespeare. In: *Obras completas. V. III*. Tradução. Bella Jozef. São Paulo: Editora Globo, 1989, p. 444-453.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (ed.). *Dicionário de termos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 261-288.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. London: Wordsworth Editions, 1999.
- BRONTË, Emily. *Wuthering Heights*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de Ouro da Mitologia: (a idade da fábula): história de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. New York: Oxford University Press, 1990.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter on the discursive limits of "sex"*. London: Routledge, 1993.
- _____. *Relatar a si mesmo Crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- CARRARA, S. *Tributo a vênus: a luta contra a sífilis no Brasil, da passagem do século aos anos 40*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1996.
- CARROL, Noël. *The philosophy of horror or the paradoxes of heart*. London: Routledge, 1990.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2006.
- CHRONICA. Edição MGH: MOMMSEN, T. *Hidatii Lemice Continuatio Chronicorum*. A. A. Tomo XI, v. II. 1894. TRANOY, A. edição bilíngue latim-francês. Paris: Les éditions du Cerf, 1974. 2. Tom.
- CIXOUS, Hélène. *The hour of the Star: how does one desire wealth or poverty?*. In: *Reading with Clarice Lispector*. Trad. Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota press, 1990, p. 143-163.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de Fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 23-60.
- COPATI, Guilherme Augusto Duarte. *Horror e paródia o gótico pós-moderno de Margaret Atwood*. São João del-Rei, 2014. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Artes e Cultura, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2014.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global editora, 1997.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *et al. Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio do Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

DAMROSCH, David. *What is world literature?* Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2003.

DAVENPORT-HINES, Richard. *Gothic: four hundred years of excess, horror, evil and ruin*. New York: North Point, 2000.

DRYDEN, Linda. *The modern gothic and literary doubles: Stevenson, Wilde and Wells*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

DU MAURIER, Daphne. *Rebecca*. New York: Avon Books, 1996.

DUARTE, Constância Lima. Pequena história do feminismo no Brasil. In: CARDOSO, Ana Leal; GOMES, Carlos Magno (orgs.). *Do imaginário às representações na literatura*. São Cristóvão: Ed UFS, 2007, p. 127-134.

EAGLETON, Terry. *A ideia da cultura*. Trad. Sofia Rodrigues. Oxford: Blackwell Publishers limited, 2000.

ELIOT, T. S. Tradition and the individual talent. In: *The sacred wood: essays on poetry and criticism*. New York: Bartleby, 1920, p. 25-30. Disponível em: <http://www.bartleby.com/200/sw4.html>. Acesso em agosto de 2015.

_____. *Waste land*. New York: Boni & Liveright, 1922.

FARIA, Ernesto *et al. Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: Campanha nacional de material de ensino, 1962. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me001612.pdf> . Acesso em: outubro de 2017.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2013.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque, J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

FRANÇA, Júlio. Espaços tropicais da literatura do medo: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX. *XIII Congresso Internacional da ABRALIC*, Campina Grande, PB, s.p.

_____. O discreto charme da monstruosidade: atração e repulsa em “A causa secreta”, de Machado de Assis. *Redisco*, v. 1, n. 2, p. 46-53, 2012.

FRANÇA, Júlio; BARROS, Fernando Monteiro de. A atualidade do gótico. *Revista Soletras*, n. 27, p. I-V, janeiro/junho, 2014.

FRANÇA, Júlio; SILVA, Luciano Cabral da. A preface to theory of art-fear in Brazilian literature. *Ilha do desterro*, n. 62, p. 341-356, 2012.

FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira. *Opiniões*, n. 6-7, p. 52-66, 2015. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/115072>>. Acesso em outubro de 2017.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de Fronteiras*. Belo Horizonte: autêntica, 2000, p. 165-184.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. London: Yale University Press, 1978.

GISSING, George. *The Nether World: A Novel*. Brighton: Harvester Press, 1974.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HALBERSTAM, Judith. *Skin Shows: gothic horror and the technology of monsters*. Durham and London: Duke University press, 1995.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOGLE, Jerrold E. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Trad. Celia Benetini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

JEHA, Julio Cesar. As ligações criminais do gótico. *Revista Soletras*, n. 27, p. 1-10, janeiro/junho, 2014.

_____. *Monstros como metáfora do mal*. Disponível em: <[http://www.academia.edu/657763/Monstros como met%C3%A1foras do mal](http://www.academia.edu/657763/Monstros_como_met%C3%A1foras_do_mal)>. Acesso em: julho de 2017.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*. V. II A clínica da fantasia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

KANT, Immanuel. *Critique de la faculté de juger*. Trad. Alexis Philonenko. Paris: Vrin, 1968.

KARL, Frederick. Gothic, Gothicism and gothicists. In: *A reader's guide to the development of the English novel in the 18th century*. London: Thames and Hudson, 1975. p. 235-274.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KILGOUR, Maggie. *The rise of the gothic novel*. London: Routledge, 1995.

KLÔH, Suzana de Sá. *Clarice Lispector e o narrar-se*. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, 2009.

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

LAGUARDIA, Adelaine. “*Deosas caprichosas*”: a mulher, a moda e o discurso nacional em O mentor das brasileiras. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/ADELAINÉ%20LAGUARDIA%20RESENDE.pdf>. Acesso em: setembro de 2017.

LAGUARDIA, Adelaine; SILVA, Sheila dos Santos. The Ballad of the Sad Café: o grotesco e a solidão na construção e desconstrução do amor. *4º Congresso de Letras, Artes e Cultura*. UFSJ, 2013. p. 719-726.

LA GUARDIA, Adelaine, COPATI, Guilherme. A errância e o gótico em ciranda de pedra. *Interdisciplinar*, Ano VIII. 18, p 239-250, jan./jun. 2013. Disponível em <<http://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/viewFile/1388/1214>> acesso 20 de fevereiro de 2014

_____. De Mulheres, Fantasmas e Morte: Dilemas no Gótico Pós-moderno de Margaret Atwood. *A produção de autoria feminina*, Vol. 2, n. 1, jan./jun. 2012 Disponível em <<http://www.poscritica.uneb.br/revistaponti/arquivos/volume2-n1/04-DE-MULHERES-FANTASMAS-E-MORTE-vol2-n1.pdf>> Acesso em: de outubro de 2014.

LAMAS, Berenice Sica. *Lygia Fagundes Telles: imaginário e a escritura do duplo*. Porto Alegre, 2002. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de pós-graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do rio Grande do sul. 287f.

LEITE, Francisco Edson Gonçalves. *O duplo como manifestação do insólito em contos de Lygia Fagundes Telles e Ignácio de Loyola Brandão*. Pau dos Ferros, 2013. Dissertação

(Mestrado em Letras). Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Departamento de Letras. Programa de pós-Graduação em Letras, 2013. 175 f.

LEWIS, Matthew Gregory. *The monk*. New York: Dover Publications, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *O romance em Cornélio Penna*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

LINS, Álvaro. A Experiência incompleta. In: *Os Mortos de Sobrecasaca: Ensaio e Estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 183-191.

_____. *Objeto gritante*, 1971, Clarice Lispector Archive, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Coleção depoimentos*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem do som, 1991.

LONDON, Jack. *A peste escarlate*. São Paulo: Rideel, 2009.

LOUREIRO, Isabel Maria. *Rosa Luxemburg: breve perfil de uma revolucionária*. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v17/v17a07.pdf>>. Acesso em: outubro de 2017.

LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LUÍS, Céline Santos; SEQUEIRA, José Pedro. *Fatores protectores da toxicoddependência na mulher*. Monografia apresentada na área de psicologia clínica do Instituto Superior Dom Afonso III, 2001.

MARQUES, Reinaldo Martimiano. *Poeta e poesia inconfidentes: um estudo de arqueologia poética*. Belo Horizonte: UFMG, 1993.

MATURIN, Charles Robert. *Melmoth the Wanderer: A tale*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

MELLO, A. M. L. de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, F.; CAMPOS, M. do C. (orgs.). *Discurso, memória e identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzatto, 2000, p. 111-123.

MELLO, Camila. *Representações da família na narrativa gótica contemporânea*. Rio de Janeiro, 2010. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Departamento de Letras, Universidade do estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. 156 f.

_____. Literatura gótica e cinema: narrativas sobre família. *Todas as musas*, ano 2, n. 2, jan-jun, 2011, p. 142-155.

_____. *Discutindo o outro: a literatura gótica e a alteridade do corpo*. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/265817875_Discutindo_o_outro_a_literatura_gotica_e_alteridade_do_corpo>. Acesso em: outubro de 2017.

MENDONÇA, Fernando de; NINO, Maria do Carmo de Siqueira. Notas sobre um rato morto: o grotesco e o divino em Clarice Lispector. *Ipotesi*, Vol. 16, n. 2, p. 239-247. Jul./dez. 2012.

MENON, Maurício César. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. Londrina, 2007.

MERZ, Carl; QUALTINGER, Helmut. *Der Herr Karl*. 1961. Disponível em: <http://www.newbooks-services.de/MediaFiles/Texts/8/9783552060548_Excerpt_002.pdf>. Acesso em: outubro de 2017.

MIEROW, Charles Christopher. *The Gothic history of Jordanes*. London: Humphrey Milford Oxford University Press, 1915.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MILES, Robert. Ann Radcliffe and Matthew Lewis. In: David Punter (ed.). *A Companion to the Gothic*. Cornwall: Blackwell Publishing, 2001, s.p.

MODLESKI, Tania. *Loving with a vengeance: mass-produced fantasies produced for women*. New York: Routledge, 2008.

MOERS, Ellen. Female gothic. In: *Literary Women: the great writers*. Oxford: Oxford University Press, 1985, p. 90-110.

MOMMSEN, Theodor. *Historia de Roma*. Libro Primero: Desde la fundación de Roma hasta la caída de los reyes. Disponível em: <<https://cideargumentaciones.files.wordpress.com/2013/08/theodor-mommsen-historia-de-roma-libro-i.pdf>>. Acesso em: março de 2017.

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

_____. Lives of girls and women: subjetividades femininas e estratégias de resistência. *Revista eletrônica do Instituto de Humanidades*. V. III, n. XI. Outubro-dezembro/2004, s.p. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/view/461/452>>. Acesso em: Junho de 2017.

_____. Fragmented identities in circles of fears and desires. *Revista Ártemis*, v. 5. Dezembro/2006. p. 1-7. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/2160>>. Acesso em: setembro de 2017.

MOSER, Benjamin. *Clarice*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOSER, Thomas. What is matter with Emily Jane?: Conflicting impulses in *Wuthering Heights*. *Nineteenth-century fiction*, Vol. 17, no. 1, p. 1-19, Junho/1962.

NETO, Antonio Cilírio da Silva; OLIVEIRA, Luiz Roberto Peel Furtado de. O caso da raiz ‘Men-’: um estudo comparativo entre as línguas oriundas do Indo-europeu. II Congresso Internacional de Linguística e Filologia e XX Congresso Nacional de Linguística e Filologia. *Cadernos do CNLF*, vol. XX, n. 04, p. 21-30, 2016.

NOGUEIRA, Thalita Martins *et al.* Os reflexos do medo nas personagens de “O bloqueio”, de Murilo Rubião e “Medo da eternidade”, de Clarice Lispector. In: FRANÇA, Júlio (org.). *O medo como prazer estético: o insólito, o horror e o sublime nas narrativas ficcionais*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011, p. 94-101.

NUNES, Benedito. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. *Remates de males*, n. 9, p. 1-242, 1989.

PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: Arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PEDRO, Joana Maria. A experiência com contraceptivos no Brasil: uma questão de geração. *Revista brasileira de História*. São Paulo. V. 23. N. 45, p. 239-260, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16527.pdf>>. Acesso em: outubro de 2017.

PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

PIGLIA, Ricardo. “Memoria y tradición”. In: *Atas do 2º Congresso da ABRALIC*, Belo Horizonte, 1990, p. 1-6.

POE, Edgar Allan. *O gato preto*. Disponível em <https://www.ufrgs.br/soft-livre-edu/vaniacarraro/files/2013/04/o_gato_preto-allan_poe.pdf>. Acesso em 17 de junho de 2017.

_____. William Wilson. In: *Contos fantásticos*. Lisboa: Guimarães Editores, 2002. p. 33-60.

POSNETT, Hutcheson Macaulay. The comparative method and literature. In: *Comparative literature*. New York: Appleton, 1886, p. 73-86.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The gothic*. Oxford: Blackwell publishing, 2004.

PUNTER, David. *The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. V. 1. The gothic tradition. London: Longman, 1996.

PUNTER, David (Ed.). *A Companion to the Gothic*. Cornwall: Blackwell Publishing, 2001.

RADCLIFFE, Ann. *The mysteries of Udolpho*. New York: Dover Publications, 2004.

RICE, Anne O’Brien. *Entrevista com o vampiro*. Trad. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ed. Artenova, 1976.

ROCHA, João Cezar de Castro. A cátedra e o rodapé: um debate nacional. In: *Crítica literária: em busca do tempo perdido*. Chapecó: Argos, 2011, p. 161-244.

ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.

RUSSOTTO, Márgara. La narradora: imágenes de la transgresión en Clarice Lispector. *Remate de males*, n. 9, p. 85-93, 1989.

_____. Casa, cuerpo, pasión: una lectura de Últimos días de una casa de Dulce María Loynaz. *Revista de crítica literaria y cultura – Journal of literary criticism and culture CiberLetras*. N. 7. Yale: Yale University, 2002. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07.html>>. Acesso em: dezembro de 2017.

SÁ, Daniel Serravallo de. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1999.

SANT'ANNA, Affonso Romano de; COLASSANTI, Marina; SALGUEIRO. LISPECTOR, Clarice. Coleção depoimentos, 7. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do som, 1991. p. 1-12.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SANTOS, Ângela Maria; GONÇALVES, Vanda Lúcia Sá. *Identidade e cultura afro-brasileira*. Cuiabá: EdUFMT, 2009.

SANTOS, Fabiano Rodrigues da Silva. Grotesco: um monstro de muitas faces. In: *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa [online]*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 584 p. ISBN 978-85-7983-026-6. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>. Acesso em: junho de 2017.

SANTOS, Lorena Sales dos. *Vestígios do gótico nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Brasília, 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria literária e literatura). Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2010, 157f.

SASSE, Pedro *et al.* Há perigo na esquina: ficção e realidade nos espaços do medo de João do Rio. In: *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. In: FRANÇA, Júlio; GARCÍA, Flavio; PINTO, Marcelo de Oliveira (org.). Rio de Janeiro: Dialogarts publicações, 2014, p. 91-102.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo”. In: *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 31-45.

SENF, Carol A. Those monstrous women: A discussion of gender in Dracula. In: *Dracula: Between Tradition and Modernism*. New York: Twayne Publishers, 1998, p. 47-62.

SHAKESPEARE, William. *A famosa história da vida do rei Henrique VIII*. Trad. Carlos A. Nunes. Ridendo Castigat Mores. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/oitavo.pdf>. Acesso em: julho de 2017.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. New York: Barnes & Noble Classics, 2003.

SILVA, Lílian Maria Araújo. Identidade, alteridade e abjeção na literatura de terror. *Revista digital Simonsen*, Ano II, n. 02, p. 128-137, Maio/2015. Disponível em: www.simonsen.br/revistasimonsen. Acesso em outubro de 2017.

SOUSA, Raimundo Expedito dos Santos. *Da feminização à remasculinização: gênero e raça na dialética angloirlandesa*. São João del-Rei, 2013. Dissertação (Mestrado em Teoria literária e crítica da cultura). Departamento de Letras, Artes e Cultura, da Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2013.

SPOONER, Catherine. *Contemporary Gothic*. London: Reaktion Books, 2006.

SPOONER, Catherine; MACEVOY, Emma. *The Routledge Companion to Gothic*. New York: Routledge, 2007.

STEVENSON, Robert Louis. *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. London: Longman, 1996.

STOKER, Bram. *Dracula*. New York: Dover Publications, 2000.

TARDIN, Bruno Oliveira *et al.* O estigma de Obaluaê: o grotesco enquanto fator de estranhamento em A peste, de João do Rio. In: FRANÇA, Júlio; GARCÍA, Flavio; PINTO, Marcelo de Oliveira (org.). *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts publicações, 2014, p. 56-66.

TEIXEIRA, Patrícia Moreli. *Ateliê da palavra 6*. São Paulo: Quinteto Editorial, 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. Trad. Silvia Delpy. México: Premia, 1981. Disponível em: <http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/2260559.pdf> Acesso em: julho de 2017.

TROCOLI, Flávia. Esculpir, pintar, escrever em Clarice Lispector. In: TFOUNI, L. V. (org.). *Letramento, escrita e leitura*. Campinas: Mercado das Letras, 2010.

VASCONCELOS, Sandra T. Gardini. *A formação do romance brasileiro 1808-1860 (vertentes inglesas)*. Campinas: Unicamp, 2000. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm>. Acesso em: maio. 2017.

_____. *Romances ingleses em circulação no Brasil durante o séc. XIX*. Campinas: Unicamp, 2001. Disponível em:

<<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandraleiv.htm>>. Acesso em: maio. 2017.

_____. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2007.

_____. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

VIEIRA, Pe. Luiz Cláudio. *Caminhos de inculturação do Ritual de Exéquias de 1969, no contexto atual da morte*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Teologia Dogmática). Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção, São Paulo, 2007.

WALPOLE, Horace. *The castle of Otranto: a gothic story*. New York: Dover Publications, 2004.

WARNER, Marina. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. London: Vintage, 1995.

WATT, Ian. *The rise of the novel studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Bekerley and Los Angeles: University of California Press, 1957.

WILDE, Oscar. *O fantasma de Canterville*. São Paulo: Rideel, 2009.

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

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Penguin, 2004.

XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado: A família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1998.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?: O corpo no imaginário feminino*. Santa Catarina: Mulheres, 2007.