



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CAMPUS FLORIANÓPOLIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Nadege Ferreira Rodrigues Jardim (Diedra Roiz)

**PATRIARCADO FANTASMAGÓRICO, HETERONORMATIVIDADE
MONSTRUOSA: A PRESENÇA DO GÓTICO NO ROMANCE
A SERPENTE E A FLOR, DE CASSANDRA RIOS**

Florianópolis

2022

Nadege Ferreira Rodrigues Jardim (Diedra Roiz)

**PATRIARCADO FANTASMAGÓRICO, HETERONORMATIVIDADE
MONSTRUOSA: A PRESENÇA DO GÓTICO NO ROMANCE
*A SERPENTE E A FLOR, DE CASSANDRA RIOS***

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do título de Mestra em Literatura.

Área de concentração: Crítica Feminista e Estudos de Gênero.

Orientador: Prof. Dr. Marcio Markendorf

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Jardim, Nadege Ferreira Rodrigues
Patriarcado fantasmagórico, heteronormatividade
monstruosa: a presença do Gótico no romance A serpente e a
flor, de Cassandra Rios / Nadege Ferreira Rodrigues Jardim
; orientador, Marcio Markendorf, 2022.
127 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Cassandra Rios . 3. Protagonismo
lésbico . 4. Lesbian Gothic. 5. Mulheres e Gótico
literário. I. Markendorf, Marcio. II. Universidade Federal
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.
III. Título.

Nadege Ferreira Rodrigues Jardim (Diedra Roiz)

Patriarcado fantasmagórico, heteronormatividade monstruosa: a presença do Gótico no romance *A serpente e a flor*, de Cassandra Rios

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Marcio Markendorf, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^a. Alessandra Soares Brandão, Dr^a.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Daniel Serravalle de Sá, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^a. Renata Philippov, Dr^a.
Universidade Federal de São Paulo

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestra em Literatura.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Dr. Marcio Markendorf
Orientador

Florianópolis, 26 de agosto de 2022

AGRADECIMENTOS

À Eliane (Wind Rose), minha amada companheira de escrita, pesquisa e vida, por olhar e caminhar na mesma direção comigo.

À minha avó Zilda, meu pai Gastão e minha mãe Laura (in memoriam).

Ao meu incrível e inspirador professor e orientador Marcio Markendorf, por me incentivar com generosidade, confiança e afeto, me possibilitando oportunidades de aprendizado inúmeras. Minha gratidão, admiração e amizade eternas.

Às professoras Renata Philippov e Rosana Cassia dos Santos pelas valiosas colaborações, sugestões e direcionamentos em minha banca de qualificação.

Às professoras Alessandra Soares Brandão e Renata Philippov e ao professor Daniel Serravalle de Sá, pelo tempo, gentileza e participação generosa em minha banca examinadora.

Às professoras Claudia de Lima Costa, Izabela Drozdowska, Lourdes Martínez Echazabal, Maria Juracy Toneli, Miriam Grossi, Renata Philippov e Rosana Cassia dos Santos, que me inspiraram com suas aulas, reflexões e diálogos.

À Carla Gentil, pela revisão, formatação, trocas, diálogos, apoio, afetos e risos.

Às amigas amadas, fundamentais em minha vida: Nádia Lopes, Vera e Silvana, Socorro Medeiros, Marta Regina, Carla Gentil, Manuela Neves e Célia Tapety.

À Daisaku Ikeda e à família Soka, por todos os incentivos e apoio incondicional. Sem o Budismo Nichiren e o NAM MYOHO RENGE KYO eu sequer estaria aqui.

Às pessoas maravilhosas que generosamente auxiliaram essa jornada, me doando e compartilhando preciosidades de Cassandra Rios: Alicia Andrade, Amara Moira, Carla Pazin, Hanna Korich, José Renato Campos e Larissa Cruz.

À cada pessoa que de alguma forma acompanhou, incentivou, apoiou, contribuiu, torceu e desejou que essa dissertação fosse concluída.

À todes que, assim como eu, desafiaram e venceram um Mestrado tão atípico, inteiramente online e atravessado pelos diversos e contínuos obstáculos produzidos pela (sur)realidade pandêmica e política brasileira.

Ao Programa de Pós Graduação em Literatura e à Universidade Federal de Santa Catarina, pelo importante espaço de conhecimento e compartilhamento.

Ao CNPQ, pelo apoio financeiro que me possibilitou dedicação exclusiva.

À todas as escritoras e pesquisadoras, citadas ou não nessa dissertação.

Especialmente à Cassandra Rios, amor à primeira lida.

Falem baixo... que podem escutar... tudo isto é segredo ... não comentem por aí... há sombras que se arrastam ameaçadoras querendo obrigar-me a calar... não sou eu que estremeço de medo... são as sombras da noite que se agitam açoitadas pelo vento.

Cassandra Rios

RESUMO

Essa dissertação analisa a presença de elementos do Gótico no romance *A serpente e a flor* (1965), de Cassandra Rios. O *Female Gothic* (traduzido para o português como “Gótico Feminino”), termo cunhado por Ellen Moers em *Literary Women* (1976) articulava as insatisfações das mulheres com a sociedade patriarcal e o *Lesbian Gothic*, termo cunhado por Paulina Palmer em *Lesbian Gothic: Transgressive Fictions* (1999), investigou a forma como algumas escritoras contemporâneas de literatura com protagonismo lésbico utilizaram elementos do Gótico para representar a natureza transgressora da existência lésbica na sociedade androcêntrica heteronormativa e de sua representação como criatura monstruosa, ininteligível e indescritível ou como vivência à margem, clandestina da história, invisibilizada pela própria cultura e configurada como presença sombria/aparição fantasmagórica. Algumas escritoras brasileiras, inclusive Cassandra Rios, utilizaram – e outras continuam utilizando – elementos do Gótico em suas obras, configurando um espaço significativo de produção de subjetividade e de agenciamento às margens da ideologia androcêntrica. O objetivo desta dissertação é apontar como Cassandra Rios utilizou não somente a tríade gótica (*locus horribilis*, personagem monstruosa e presença fantasmagórica do passado), mas também outros elementos do Gótico como excesso e transgressão, perseguição e paranoia, para criticar e expor a opressão exercida pelas estruturas hegemônicas e androcêntricas (a expressão dos horrores do universo feminino) e para representar e apresentar os problemas relacionados com a negociação da existência lésbica na sociedade heteronormativa.

Palavras Chaves: Gótico. *Lesbian Gothic*. Literatura. Protagonismo lésbico. Cassandra Rios.

ABSTRACT

This thesis analyzes the presence of Gothic elements in the novel *A serpente e a flor* (1965) by Cassandra Rios. The Female Gothic, term coined by Ellen Moers in *Literary Women* (1976) articulated women's dissatisfaction with patriarchal society and the *Lesbian Gothic*, term coined by Paulina Palmer in *Lesbian Gothic: Transgressive Fictions* (1999), investigated how some contemporary writers of literature with lesbian protagonism used Gothic elements to represent the transgressive nature of lesbian existence in heteronormative androcentric society and its representation as a monstrous creature, unintelligible and indescribable or as living on the margins, clandestine of History, invisibilized by culture itself and configured as dark presence/ghostly apparition. Some Brazilian women writers, including Cassandra Rios, used – and others still use – elements of Gothic in their works, configuring a significant space of production of subjectivity and agency on the margins of androcentric ideology. The objective of this thesis is to point out how Cassandra Rios used not only the Gothic triad (*locus horribilis*, monstrous character and ghostly presence of the past), but also other Gothic elements as excess and transgression, persecution and paranoia, to criticize and expose the oppression exerted by hegemonic and androcentric structures (the expression of the horrors of the female universe) and to represent and present the problems related to the negotiation of lesbian existence in heteronormative society.

Keywords: Gothic. Lesbian Gothic. Literature. Lesbian protagonism. Cassandra Rios.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 – LITERATURA GÓTICA FEMININA E TRANSGRESSÃO.....	15
1.1 <i>Female Gothic</i> x patriarcado fantasmagórico.....	15
1.2 <i>Lesbian Gothic</i> x heteronormatividade monstruosa.....	25
1.3 Escritoras brasileiras x cânone <i>horribilis</i> - rastros do Gótico na escrita de mulheres no brasil.....	39
CAPÍTULO 2 – TRANSGRESSÃO E CASSANDRA RIOS.....	50
2.1 A escritora mais censurada do Brasil.....	50
2.2 A Safo de Perdizes sob o signo do Gótico.....	59
CAPÍTULO 3 – A PRESENÇA DO GÓTICO EM <i>A SERPENTE E A FLOR</i>	71
3.1 A fuga.....	71
3.2 A casa da Praia Velha.....	76
3.3 O vulto.....	83
3.4 O crime da casa da Praia Velha.....	93
3.5 A serpente, a flor.....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS.....	112

INTRODUÇÃO

*Sometimes at noon
I take a nap
surrounded by books
filled with women
who are not dead
but could be
(if the body was the only place to live)¹.
Alexis Pauline Gumbs*

A motivação desta dissertação surge dos primórdios de minha jornada como leitora, em 1982. Aos 11 anos, me deparei com *O Morro dos Ventos Uivantes* (BRONTË, 1847b), *Jane Eyre* (BRONTË, 1847a) e *Rebecca – a mulher inesquecível* (DU MAURIER, 1938), romances que encontrei na estante de minha avó e eram seus livros preferidos. Para quem teve uma “infância literária” na década de 1970 no Brasil da ditadura militar, formada pelos universos de Tom Sawyer (TWIN, 1876), *meninos da Rua Paulo* (MOLNÁR, 1906) e *Zeze* (VASCONCELOS, 1968) – dos quais me sentia excluída por não ser menino – e pelos de *Narizinho* (LOBATO, 1931) e outras meninas exemplares (SÉGUR, 1858) com as quais eu absolutamente não me identificava, esses três romances foram uma grande e maravilhosa descoberta. Obviamente, na época eu não compreendia a razão pela qual os destinos e punições de Catherine, Bertha e Rebecca me parecerem tão revoltantes quanto incompreensíveis. Essas questões – de opressão e controle das existências e dos corpos das mulheres – só começaram a se iluminar para mim quando li *O segundo sexo* (BEAUVOIR, 1949), já aos 16 anos. Atravessei toda a minha adolescência sem qualquer referência literária lésbica², debatendo-me inutilmente dentro de parâmetros heterossexuais nos quais eu não me enquadrava, sem sequer desconfiar que poderia haver outras possibilidades.

¹ Tradução minha: “às vezes ao meio-dia / eu tiro uma soneca / rodeada de livros / cheios de mulheres / que não estão mortas / mas poderiam estar / (se o corpo fosse o único lugar para se viver)”. (GUMBS, 2016, p. 260)

² Lésbica compreendida como posicionamento político frente ao regime da heterossexualidade, não apenas como uma prática sexual diversa (CURIEL, 2013, p. 28), levando em conta sua pluralidade de formas e tudo o que o termo (lésbica) “carrega de complexo em si e sem esquecer o que ele apaga por ser um termo eurocêntrico e mormente branco” (POLESSO, 2020, p. 5).

Esse momento “não sei o que sou, só sei que sou diferente” teria sido ideal para encontrar Cassandra Rios. Infelizmente, só descobri Cassandra mais de uma década depois de quando finalmente fui capaz de enxergar, compreender, nomear e assumir minha lesbianidade. E, ainda assim, tive acesso à sua obra somente em 2020, quando iniciei esta investigação e a consequente “caça” a seus livros. Em 2007 fui apresentada apenas ao nome da escritora, junto com a informação repetida e reproduzida continuamente até se tornar a verdade única ao qual durante tanto tempo Cassandra foi reduzida: a escritora mais proibida do Brasil, uma lésbica que escrevia pornografia.

Comecei a escrever justamente numa tentativa de produzir aquilo que tanto queria ler e não encontrava: livros com protagonistas lésbicas. Ironicamente, no mesmo país onde Cassandra Rios escreveu tantos romances com personagens – protagonistas ou não – lésbicas em sua grande maioria, algumas inclusive com direito a “final feliz” para o casal de lésbicas³. Pareceria inexplicável, quase “sobrenatural” se não conhecêssemos os processos de invisibilização, silenciamento e apagamento que permeiam toda e qualquer escrita cujo discurso não seja hegemônico ou que de alguma forma subverta a matriz cisgênera-heterossexual-androcêntrica. O termo hegemônico aqui compreendido conforme Simone Pereira Schmidt (2017, p. 150) “um sistema de coerções e pressões homogeneizadoras que atestam a capacidade da cultura dominante em apresentar uma versão, afirmar uma presença, construir um discurso e postular uma identidade como se só essa fosse a possível e verdadeira”.

Igualmente inacreditável desconhecer a existência de Ana Luísa de Azevedo Castro, Maria Firmina dos Reis, Emília Freitas e Julia Lopes de Almeida antes de cursar o mestrado, já que, assim como Cassandra Rios, essas quatro escritoras produziram obras que impactaram a literatura brasileira e, portanto, são, ou pelo menos deveriam ser reconhecidas como escritoras de um valor inestimável para a história literária nacional. Não obstante, as cinco foram relegadas ao esquecimento por décadas, menosprezadas a ponto de não constarem nos compêndios de literatura. Exatamente como muitas das primeiras escritoras de romances góticos durante décadas estiveram apagadas da

³ *Eudemônia* (1949), *A paranóica* (1952) e *Eu sou uma lésbica* (1981), entre outros.

historiografia literária e integravam os silêncios e interrupções da memória coletiva, fazendo com que seu resgate tenha sido e ainda seja necessário.

É exatamente aí que se encontra um dos pontos primordiais, primeiro fio que alinha e costura esta pesquisa, algo que persiste em nos assombrar: a facilidade com que os textos das mulheres⁴ e suas autoras “caem em desgraça”, são condenados e desaparecem esquecidos, apagados, destruídos ou esgotados e sem novas edições. O segundo envolve uma inquietação minha, de necessidade de releitura das obras de Cassandra Rios apoiada pela crítica literária feminista e pelos estudos de gênero sem, no entanto, limitar-me a isso, a fim de não reproduzir a eterna história única da escritora maldita mais censurada⁵ do Brasil que escrevia pornografia sobre e com lésbicas, uma escrita que não merece o olhar da crítica literária.

À princípio, talvez possa existir certo estranhamento no fato de cogitar uma possível existência de elementos do Gótico na literatura de Cassandra Rios. Ao menos, foi a reação que obtive de grande parte das pessoas com que falei sobre o assunto. Porém, o Gótico é uma tradição artística⁶ que figura e expressa os medos e os interditos de uma sociedade e o Gótico Feminino teve e ainda tem o poder de expressar, questionar e denunciar o apagamento das mulheres da história, o que talvez seja uma das principais razões para que tenha se tornado uma forma tão potente de escrita para as mulheres e por fazê-lo ocupar um lugar tão importante na crítica literária feminista. O Gótico se adequava e ainda se adequa ao propósito das escritoras de dar voz à condição “feminina”,

⁴ “Mulheres” compreendida como “una categoría socialmente construida sociológica y políticamente, resultado de la ideología de la diferencia sexual que deriva de la división sexual del trabajo en diferentes sociedades. [...] Con ello me separo de cualquier sesgo esencialista de la misma.” (CURIEL, 2013, p. 28).

⁵ Optei pela utilização da rasura na palavra “censurada” em meu texto como figuração da interdição e do silenciamento sofridos por Cassandra Rios e com a intenção de construir um espaço de tensão e reflexão em quem lê. Considerando a rasura como Carmén Agustini, Sirlene Alferes e João Leite (2011): “um mo(vi)mento (in)tenso de inscrição daquele que textualiza no que diz ao (se) escrever. [...] estendendo a noção de rasura, compreendemos que a partir dela, implicado ali o funcionamento de linguagem escrita e/ou oral, parece ocorrer um acontecimento de falta-excesso de dizer, mediante algo que escapa àquele que diz e com o qual se estranha; mas que, no entanto, o constitui: um estranho-familiar, portanto. Esse estranhamento pode se acompanhar de certa angústia, impelindo-o a voltar sobre o que diz, para redizê-lo, desviá-lo, afastá-lo, expurgá-lo, suprimi-lo, eliminá-lo.” (AGUSTINI; ALFERES e LEITE, 2011, p. 332)

⁶ Tenho conhecimento de todos os debates em curso sobre as formas de entender o Gótico (como gênero, como modo literário ou como categoria discursiva). Para fins deste trabalho, optei por não dar preferência a um entendimento ou outro, por ainda não ter amadurecido minha própria posição teórica acerca do assunto.

de ser o “estranho”, o “outro” para a “sociedade masculina” e de criticar e expor a opressão exercida pelas estruturas patriarcais heteronormativas, que incluíam principalmente o aprisionamento da mulher na esfera doméstica do lar e seu relacionamento problemático com seu corpo, sua sexualidade e com a maternidade. Da mesma forma, convenções Góticas podem se tornar um veículo para representar a natureza transgressora da existência lésbica na sociedade androcêntrica heteronormativa e de sua representação como criatura monstruosa, ininteligível e indescritível ou como vivência à margem, clandestina da história, invisibilizada pela própria cultura e configurada como “presença sombria” / aparição “fantasmagórica”.

No primeiro capítulo, pretendo contextualizar historicamente a presença transgressora de uma tradição do Gótico e seus elementos na literatura escrita por mulheres, tornando-se praticamente um “cânone feminino”. Partirei do *Female Gothic*, traduzido para o português como “Gótico Feminino”, termo cunhado por Ellen Moers (1976) em *Literary Women* para caracterizar o papel central desempenhado pelas mulheres como escritoras e personagens na formação da literatura gótica, já que Moers elaborou um corpo de trabalho crítico que se concentrou na maneira em que o *Female Gothic* articulava as insatisfações das mulheres com a sociedade patriarcal e colocou o Gótico no centro da tradição literária “feminina”. Na segunda seção do capítulo situarei o *Lesbian Gothic*, termo cunhado por Paulina Palmer (1999) em *Lesbian Gothic: Transgressive Fictions* ao investigar a forma como algumas escritoras contemporâneas utilizaram e utilizam elementos do Gótico, em particular o estranho-inquietante-infamiliar⁷, a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica, como forma de representar e apresentar os problemas relacionados com a negociação da existência lésbica na sociedade androcêntrica e heteronormativa. E, por fim, na terceira e última parte do capítulo, trarei alguns exemplos de escritoras brasileiras que utilizaram elementos do Gótico em suas obras, configurando um espaço significativo de produção de subjetividade feminina e de agenciamento às margens da ideologia androcêntrica, inclusive Cassandra Rios. Ao situar a presença do Gótico na

⁷ Optei pela utilização de *estranho-inquietante-infamiliar* como tentativa de solucionar a insuficiência de tradução exata do termo original em alemão (*das Unheimliche*) utilizado por Freud (2010b) para o português utilizando uma única palavra.

escrita de mulheres também no Brasil, pretendo apontar como seus elementos assumiram uma configuração singular nas obras dessas escritoras: a de uma forma narrativa muitas vezes associada à produção do estranho-inquietante-infamiliar, que lhes permitiu traduzir em suas obras tanto ansiedades próprias do contexto social e cultural de seu tempo, quanto suas percepções a partir de seus lugares de pertencimento, bem como revelar e registrar o que foi apagado e silenciado da história hegemônica, a face oculta da construção da nação – uma longa e contínua história de violências e crimes contra as mulheres, contra a população negra, contra os povos originários e, especificamente na obra de Cassandra, também de exclusão e invisibilização da população LGBTQIAP+: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgêneros, Queer, Intersexuais, Assexuais, Pansexuais, Identidades não Binárias e todas as diversas possibilidades que existam e/ou possam vir a existir que não sejam cisgêneras-heterossexuais.

No segundo capítulo, apresentarei a escritora Cassandra Rios e sua obra. Na primeira seção, farei uma revisão biográfica da autora, destacando o aspecto transgressor de suas narrativas, especialmente as rupturas com os padrões e com as regras sociais da época em que foram escritas e publicadas. Na segunda parte, analisarei a presença do Gótico em três obras de Cassandra Rios que, assim como a obra objeto desta dissertação, também foram publicadas no início da década de 1960: *Muros altos* (em 1962), *A borboleta branca* (em 1962) e *A breve história de Fábria* (em 1963). Tenciono apenas apontar a existência desses elementos, sem aprofundar sua análise ou investigar as obras em que estão inseridos, movimento que objetiva sinalizar a viabilidade de uma futura investigação em nível de doutorado que aprofunde esse estudo, talvez até incluindo mais títulos da autora.

No terceiro capítulo, analisarei a presença do Gótico em *A serpente e a flor* (RIOS, 1972). Separei-o em cinco seções, nomeadas com títulos dos capítulos do romance objeto desta dissertação, sendo elas: “A fuga”, uma breve apresentação da obra; “A casa da Praia Velha”, o *locus horribilis* da narrativa; “O vulto”, a personagem monstruosa; “O crime da Praia Velha”, o retorno do passado fantasmagórico; e “A serpente, a flor”, reflexões sobre a conclusão da narrativa. Pretendo apontar como Cassandra Rios utilizou a tríade gótica: *locus horribilis*, personagem monstruosa e presença fantasmagórica do passado; três

elementos que, segundo França (2016, p. 2493), “se destacam por sua recorrência e importância para a estrutura narrativa e visão de mundo góticas”. Além destes recursos, a escritora empregou outros, tais como excesso e transgressão, perseguição e paranoia, mistérios e segredos compondo a trama e eventos trágicos circundando as personagens, para criticar e expor a opressão exercida pelas estruturas hegemônicas e androcêntricas, a expressão dos horrores do universo feminino, e para representar e apresentar os problemas relacionados com a negociação da existência lésbica na sociedade heteronormativa. E, por fim, farei minhas últimas considerações.

CAPÍTULO 1 – LITERATURA GÓTICA FEMININA E TRANSGRESSÃO

1.1 Female Gothic x patriarcado fantasmagórico

*Ah, how easy it is to be unknown! – to be entombed alive!*⁸

Sophia Lee

Como Virginia Woolf expõe em *Um teto todo seu* (2014, p. 82)⁹, no século XVIII aconteceu algo muito significativo: “a mulher de classe média começou a escrever”. Necessário se faz levar em conta que o recorte aqui seria ainda mais específico, pois se refere a mulheres cisgênero, heterossexuais, brancas, do Norte Global, privilegiadas o suficiente para ter acesso à leitura e à escrita. Escrever nunca foi algo fácil para as mulheres, menos ainda publicar. Encontrar e usar sua própria voz suscitava dificuldades inúmeras, que iam de oportunidades educativas desiguais, restrições sociais e morais, que muitas vezes as impediam de vincular seus nomes às suas obras, à angustiante sensação de inadequação e fragmentação da ansiedade de autoria. No entanto, apesar do cânone e da tradição estética preponderantemente heterocisnormativos, masculinos e brancos, das críticas misóginas ferozes e dos discursos que colocaram e ainda tentam colocar a escrita não hegemônica além e aquém da cultura considerada “valiosa e validável”, as mulheres citadas acima transpuseram a barreira das letras (PERROT, 2007, p. 99). No entanto, até algumas pouquíssimas décadas atrás, antes de serem recuperadas pela crítica feminista e reavaliadas como uma escrita suprimida ou marginalizada que aborda questões de experiência feminina, opressão sexual e diferença (BOTTING, 1996, p. 13), muitas escritoras de romances góticos se encontravam esquecidas. Apagadas da historiografia literária, inclusive pelos estudos do Gótico, integravam os silêncios e interrupções da memória coletiva.

⁸ Tradução minha: “Ah, como é fácil ser desconhecida! - ser sepultada viva!” (LEE, 1804, p. 99)

⁹ Publicado em 24 de outubro de 1929, *A Room of One's Own* é um ensaio de Virginia Woolf baseado em uma série de palestras ministradas em outubro de 1928 em *Newnham College* e *Girton College*, duas escolas para mulheres na *Cambridge University*, onde a autora explicita a realidade das escritoras mulheres, a dificuldade para obterem um espaço literal e figurativo em uma tradição literária dominada por estruturas androcêntricas.

Conforme Norma Telles (1992, p. 50) “os silêncios cercavam e cercam o patrimônio cultural das mulheres. Cada nova geração precisa refazer os passos e retomar os caminhos”. A ficção gótica escrita por mulheres tem oferecido uma maneira de interpretar – ou simbolizar – o que Luce Irigaray (1994, p. 110) denominou de “esquecimento de ancestrais femininos” e de restabelecê-los dentro da História. Por investigar os limites das identidades e papéis de gênero, o Gótico tem se mostrado um terreno frutífero para estudos feministas (WHITNEY, 2016, p. 5). A partir da década de 1970, a crítica feminista passou a resgatar e pesquisar autoras excluídas do cânone, produzindo uma série de estudos críticos na área que vislumbraram o potencial transgressor dos romances góticos enquanto registros de uma história de desigualdades de gênero e suas ansiedades concomitantes, de revelação e denúncia da opressão e violência sofridas pela mulher no âmbito privado e social e de crítica aos patriarcados¹⁰ ou culturas masculinistas. Segundo Donna Heiland:

Os romances góticos são todos sobre patriarcados, sobre como eles funcionam, o que os ameaça, o que os faz continuar. E o que se torna cada vez mais claro ao se ler estes romances é que o patriarcado não é apenas o assunto de romances góticos, mas é em si uma estrutura gótica (HEILAND, 2004, p.10-11 – Trad. minha¹¹).

Em *Literary Women*, Ellen Moers (1976) cunhou o termo *Female Gothic*, traduzido para o português como “Gótico Feminino”, para caracterizar o papel central desempenhado pelas mulheres como escritoras e personagens na formação da literatura gótica. “O que quero dizer com Gótico Feminino é facilmente definido: o trabalho que as escritoras têm feito no modo literário que, desde o século XVIII, temos chamado de Gótico” (MOERS, 1976, p. 90 – Trad. Minha¹²). Andrew Smith e Diana Wallace (2004, p. 1) argumentam que Moers não somente elaborou um corpo de trabalho crítico que se concentrou na

¹⁰ No plural, considerando a vertente do pensamento feminista decolonial que identifica nas sociedades indígenas e afro-americanas organizações patriarcais diferentes das organizações patriarcais eurocêntricas, descritas como patriarcados de baixa intensidade se comparados às relações patriarcais impostas pela colônia e estabilizadas na colonialidade moderna (patriarcados de alta intensidade). Bem como, a ideia de “entroncamento de patriarcados” apontada por Julieta Paredes (2010).

¹¹Do original: “Gothic novels are all about patriarchies, about how they function, what threatens them, what keeps them going. And what becomes ever clearer as one reads these novels is that patriarchy is not only the subject of gothic novels, but is itself a gothic structure”. (HEILAND, 2004, p. 10-11).

¹² Do original: “What I mean by Female Gothic is easily defined: the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic.” (MOERS, 1976, p. 90).

maneira em que o Gótico Feminino articulava as insatisfações das mulheres com a sociedade patriarcal, mas colocou o Gótico no centro da tradição feminina. Wallace (2013, p. 2) destaca que o Gótico Feminino tem o poder particular de questionar e denunciar o apagamento das mulheres na história, algo que pode não ser expresso em outras formas literárias ou nas formas tradicionais de narrativas historiográficas e sugere ser esta uma das principais razões para que tenha se tornado uma forma tão importante de escrita para as mulheres e por ocupar um lugar tão central na crítica literária feminista. Já Elaine Showalter (1991 apud MARINOVICH, 1994, p.2) aponta que uma das primeiras manifestações críticas que veio do movimento feminista do final da década de 1960 foi a teorização do Gótico Feminino como expressão dos protestos e dos medos das mulheres. De acordo com as descobertas da teoria literária feminista e da crítica, o Gótico se adequava ao propósito das escritoras, que era dar voz à condição “feminina”, a condição de ser um estranho para a sociedade androcêntrica. Essa posição forçada das mulheres fora da história é o que Christina Crosby (1991, p. 1) chama de "o outro não histórico".

Como exposto por Daniel Serravalle de Sá (2018):

Há uma importante e longa tradição gótica produzida e consumida por mulheres. De Ann Radcliffe a Mary Shelley, passando pelas irmãs Brontë, Louisa May Alcott, Elisabeth Gaskell, Charlotte Riddell, Charlotte Perkins Gilman, Gertrude Atherton, no século XIX; até tempos mais recentes, com Flannery O'Connor, Joyce Carol Oates, Angela Carter, Toni Morrison, Margaret Atwood, Anne Rice, Lisa Tuttle, dentre tantas outras escritoras, especialmente escritoras radicais, as mulheres têm utilizado o Gótico enquanto modo narrativo com diferentes objetivos e resultados (SÁ, 2018, p.14).

Os romances góticos impulsionaram e sustentaram a formação intelectual de uma geração de mulheres de diferentes classes sociais que escreveram, publicaram e leram essas narrativas. Em periódicos como *The Lady's Magazine*¹³, algumas das mais (re)conhecidas romancistas góticas – como Ann Radcliffe, Clara Reeve e Mary Shelley – publicam seus primeiros textos. Tais

¹³ *The Lady's Magazine or Entertaining Companion for the Fair Sex, Appropriated Solely to Their Use and Amusement* (A revista das Senhoras ou a companheira de entretenimento para o belo sexo, apropriada apenas para o uso e diversão delas) foi uma revista britânica direcionada às mulheres publicada mensalmente entre 1770 e 1847. A revista, cujo preço era baixo, continha artigos sobre ficção, poesia, moda, música, biografias e notícias da sociedade, em sua maioria escritos por profissionais ou semiprofissionais da literatura. Estima-se que tenha alcançado 16 mil leitores, número que evidencia seu êxito, principalmente se levarmos em conta os níveis de alfabetização do país e as tecnologias de impressão subdesenvolvidas da época. A revista também foi a primeira a imprimir sínteses de livros.

publicações encorajavam submissões das leitoras, estabelecendo tanto uma reciprocidade entre escritoras e leitoras quanto o advento de toda uma geração de mulheres escritoras. Por meio das bibliotecas circulantes¹⁴ para a classe média, e os *chapbooks*¹⁵ e *bluebooks*¹⁶ góticos para as classes mais baixas, uma nova geração de mulheres foi capaz de ter acesso à leitura de romances e contos góticos. De acordo com Amanda Salomão (2017, p. 83), a participação das bibliotecas circulantes nos processos de inclusão social das mulheres na economia do livro se deu duas formas distintas, mas complementares: através da publicação de obras escritas por mulheres e pela comercialização indiscriminada de romances escritos por mulheres. Ao publicarem e comercializarem obras de autoria feminina, transformando o livro em um objeto de mercadoria, as bibliotecas circulantes contribuíram para a propagação do hábito de leitura de romances entre as mulheres e, ao associar suas propagandas e seus catálogos à figura da mulher escritora, também

¹⁴ As bibliotecas circulantes (também conhecidas como bibliotecas de empréstimo e bibliotecas de aluguel) eram um empreendimento comercial de empréstimo de livros ao público mediante o pagamento de uma taxa. As taxas eram por longos períodos de tempo, variando de vários meses a um ano. Em algumas dessas bibliotecas, as taxas mudaram para diárias, a fim de tentar atrair mais clientes. Alternativa para o grande número de leitores que não podiam pagar o alto preço de livros novos no fim do século XVIII e início do século XIX, atendiam a grande demanda por publicações recentes. Localizadas em comunidades grandes e pequenas, alugavam *best-sellers* em grande número e normalmente eram localizadas em lojas que vendiam outros itens, relacionados a livros ou não. Uma diferença entre as bibliotecas circulantes e outras bibliotecas era que o seu acervo refletia a demanda do público, outra diferença era a clientela majoritariamente composta por mulheres. As bibliotecas circulantes foram as primeiras a prestar serviço às mulheres. Não por acaso, muitas vezes eram localizadas em chapelarias e escritórios de parteiras. Algumas bibliotecas circulantes eram editoras e no final do século XVIII aumentaram a publicação de ficção, dando preferência a obras escritas por mulheres, enquanto outras editoras ainda preferiam obras de homens. Por não serem vistas tão favoravelmente quanto outras grandes editoras, as editoras de bibliotecas circulantes eram conhecidas por publicar obras anônimas – acredita-se que muitas escritas por mulheres. O fator que mais contribuiu para sua redução no início do século XIX foi a diminuição do preço dos livros, que tornou a aquisição de exemplares mais acessível ao público (SALOMÃO e ALENTEJO, 2019)

¹⁵ O *Chapbook* é um termo genérico em inglês para uma primeira forma da chamada literatura popular, composta de papel impresso barato, que foi comercializada e disseminada do século XVI até a segunda metade do século XIX. Os *chapbooks* eram geralmente pequenos, com capas em papel e impressos em uma única folha de papel dobrada em livros de 8, 12, 16 e 24 páginas. Muitas vezes eram ornados com xilogravuras pouco trabalhadas, às vezes sem qualquer relação com o texto. Os correspondentes em francês e alemão são *bibliothèque bleue* e *Volksbuch*, respectivamente. Na Espanha, eram conhecidos como *pliegos de cordel*. O termo *chapbook* também é usado atualmente para referir-se a publicações geralmente curtas e de baixo custo.

¹⁶ O *bluebook* era um livro barato e geralmente anônimo que “pirateava” as obras literárias. Romances góticos com centenas de páginas eram transformados em brochuras de aproximadamente 30 páginas, resumidos de forma a manter a parte sensacionalista de horror, sem discussões filosóficas, reflexões interiores e descrições de paisagens. A capa era feita de um papel azul flexível que usavam pra embalar pães na época e a encadernação era costurada com barbante.

promoveram a produção, desenvolvimento e expansão de um gênero literário que se tornou essencialmente “feminino”. Essa inclusão da “escrita feminina” e das mulheres na economia do livro desmistificou a crença de que o sistema literário inglês, tanto em sua produção quanto em sua recepção, só poderia ser ocupado pelos homens.

Segundo Anne Williams (1995, p.138), o aspecto mais crucial da trama gótica feminina é sua função construtiva, de empoderamento para suas leitoras, já que, de certa forma, o Gótico Feminino é uma forma de expor, criticar, questionar e rejeitar a submissão, o controle, a opressão e a repressão patriarcal em sua época. Como aponta Lara Freitas Costa Ferreira:

Com o aumento no número de autoras, podemos observar uma espécie de ciclo envolvendo o desenvolvimento do discurso feminino, em que o pensamento feminino e feminista reforça a produção de livros de romance, que por sua vez ajuda a articular novos discursos femininos e feministas. Esse ciclo não apresenta uma progressão linear, já que outros fatores, como a tensão sociocultural na Inglaterra do início do século XIX, por vezes causaram mudanças no pensamento coletivo que tornaram a sociedade mais conservadora [...]essa primeira quebra teve a grande importância de acabar com a exclusividade masculina de produção cultural, que até então condicionava a visão social da mulher (FERREIRA, 2018, p. 32).

Escritoras como Jane Austen, Mary Shelley, Emily Brontë e Emily Dickinson produziram obras literárias de certa forma palimpsésticas¹⁷, obras que ocultam ou obscurecem níveis mais profundos, menos acessíveis e socialmente menos aceitáveis de significado. Essas autoras foram capazes de gerir a difícil tarefa de alcançar uma “autoridade literária feminina”, simultaneamente em conformidade e subvertendo padrões literários patriarcais (GILBERT e GUBAR, 2000, p. 73).

O trabalho pioneiro de Moers é uma das primeiras tentativas de demarcar e valorizar uma genealogia da escrita de autoria feminina. As conexões que fez entre essas diversas mulheres escritoras ofereceu uma releitura da história da literatura que pode ser considerada fator de extrema relevância para o estabelecimento de uma tradição de “escrita de mulheres” e do Gótico como áreas centrais nos estudos literários. “Como leituras feministas têm enfatizado,

¹⁷ Como esclarece Natália de Santanna Guerellus (2013), “palimpsesto foi utilizado como sinônimo dos materiais utilizados para a escrita que eram reaproveitados, principalmente os pergaminhos. [...] A imagem do palimpsesto é amplamente utilizada como metáfora, e poderia até ser análoga ao trabalho do arguto historiador que busca os ‘fatos por detrás dos fatos’, que sobrepõe sua narrativa sobre outras narrativas.” (GUERELLUS, 2013, p. 284)

‘o feminino’ e ‘o Gótico’ têm uma afinidade acentuada – não é surpresa, uma vez que ‘o feminino’ é o mais poderoso e persistente ‘outro’ da cultura Ocidental.” (WILLIAMS, 1995, p. 19 – Trad. minha¹⁸).

No entanto, é necessário ressaltar que a divisão da escrita gótica em tradições masculina e feminina não está ligada ao gênero da autoria – é possível identificar elementos do Gótico Feminino em obras de autoria masculina e do Gótico masculino em obras de autoria feminina, bem como a união das duas formas –, mas à visão de mundo e a forma que a mulher é abordada na obra. "As duas linhagens possuem características narratológicas que deram forma a modos diferentes de utilização da poética gótica" (SANTOS, 2017a, p.34). Essas diferenças, em termos de técnica narrativa, vão desde o enredo, seu posicionamento a respeito do sobrenatural, à utilização do horror e do terror. No enredo padrão do que é considerado Gótico Feminino, centralizado na protagonista-heroína aprisionada e/ou perseguida ameaçada por uma figura tirânica masculina, o sobrenatural é racionalmente explicado e há um fechamento da trama, geralmente com o casamento da heroína. Segundo Anne Williams (1995):

O Gótico Masculino é um espelho escuro que reflete pesadelo (materno¹⁹) do patriarcado lembrando uma perigosa, violenta e precoce separação da mãe/mater desabonada como “fêmea”. O “Gótico Feminino” cria um Mundo-Espelho onde suposições antigas sobre o “macho” e a “fêmea”, a “Linha do Bem” e a “Linha do Mal” são suspensas ou transformadas de modo a revelar um mundo completamente diferente, expondo os perigos que espreitam nos corredores do poder do pai (WILLIAMS, 1995, p. 107 – Trad. minha²⁰).

As duas formas divergem principalmente na maneira como a personagem protagonista se relaciona com os espaços góticos retratados, como argumentam David Punter e Glennis Byron (2004, p. 278). Enquanto no Gótico masculino temos a tentativa do protagonista homem de penetrar em algum interior, no

¹⁸ Do original: “As feminist readings have emphasized, ‘the female’ and ‘the Gothic’ have a pronounced affinity - not surprising, since ‘the female’ is the most powerful and persistent ‘other’ of Western culture. (WILLIAMS, 1995, p. 19).

¹⁹ Pesadelo materno me pareceu a melhor tradução do trocadilho que a autora faz no texto original em inglês: *nightmare* (pesadelo em inglês), que soa muito similar à palavra que ela constrói e utiliza: *nightmère* (*night* = noite em inglês + *mère* = mãe em francês).

²⁰ Do original: “Male Gothic is a dark mirror reflecting patriarchy’s nightmère recalling a perilous, violent, and early separation from the mother/mater denigrated as ‘female’. ‘Female Gothic’ creates a Looking-Glass World where ancient assumptions about the ‘male’ and the ‘female’, the ‘Line of Good’ and the ‘Line of Evil’, are suspended or so transformed as to reveal an entirely different world, exposing the perils lurking in the father’s corridors of power. (WILLIAMS, 1995, p. 107 – grifo meu).

Gótico Feminino temos uma protagonista mulher tentando escapar de um interior confinante. O enredo do Gótico masculino é centrado principalmente em questões de identidade e na transgressão de tabus sociais pelo protagonista, que confronta instituições sociais como lei, Igreja e família. Em tais textos, as personagens femininas tendem a ser vítimas objetificadas e seus corpos, assim como as estruturas Góticas, representam as barreiras entre o interno e o externo que devem ser abordadas pelo homem transgressor. Já no enredo Gótico Feminino, o homem transgressor se torna a principal ameaça para a protagonista mulher, que inicialmente é retratada desfrutando de uma vida idílica e isolada e depois fica confinada a uma grande casa ou castelo, sob a autoridade de uma poderosa figura masculina ou sua substituta feminina. Dentro deste espaço labiríntico, ela é presa e perseguida e a ameaça pode ser à sua “virtude” e/ou à sua vida. O Gótico Feminino também tende a enfatizar o suspense e não o horror, isso é geralmente produzido por uma limitação da narrativa ao ponto de vista da protagonista, o texto se centra nos medos e ansiedades dela, e não nos encontros violentos e/ou cadáveres apodrecidos característicos do Gótico masculino. A presença do sobrenatural é racionalizada e explicada, explicitando que a monstruosidade humana é a maior e mais presente ameaça para as protagonistas mulheres. E, ao invés do fechamento ambíguo habitualmente estabelecido pelo Gótico masculino, existe uma predileção pelo final feliz. Em geral, a protagonista é reintegrada à comunidade e adquire uma nova identidade e uma nova vida através do casamento patriarcal heteronormativo. Maggie Kilgour aponta que:

Enquanto as mulheres escritoras exploram formas de conciliar interesses individuais com demandas da sociedade, para os autores homens o foco está na impossibilidade de tal compromisso. O herói masculino atinge o que é comumente visto como o objetivo do desenvolvimento masculino: autonomia; a heroína feminina, o que é comumente visto como seu lote: relacionamento. (KILGOUR, 1995, p. 37 – Trad. Minha²¹).

Como Eugenia C. Delamotte (1990, p.110) destaca, o final feliz quase obrigatório parece reforçar precisamente a ideologia doméstica que, ao longo da narrativa, é sugerida como causa de todos os problemas e sofrimentos da

²¹ Do original: “Whereas female writers explore ways of reconciling individual interests with demands of society, for male authors the focus is on the impossibility of such a compromise. The male hero achieves what is commonly seen as the goal of male development: autonomy; the female heroine what is commonly seen as her lot: relationship.” (KILGOUR, 1995, p. 37-38).

protagonista, o que em muitos aspectos serve para ressaltar o elemento conservador e não o elemento subversivo do gênero. Donna Heiland (2004, p. 5) argumenta que o fascínio do Gótico pelo sublime – que seria por definição uma experiência tão esmagadora que deteria a promessa de romper os limites dos patriarcados ou culturas masculinistas e de todas as outras estruturas sociais – frequentemente fazia o inverso, extinguindo a oposição e, assim, sustentando essas estruturas. Sob outra perspectiva, William Hughes e Andrew Smith (2009, p.1) afirmam que, mesmo quando moralidades e identidades convencionais são proclamadas como finalmente triunfantes em um texto Gótico, o próprio fato destas terem sido desafiadas já significaria que foram questionadas e tiveram seus limites e fronteiras testados e, ao expandirem a capacidade de olhar para além do óbvio e do imediato, configuravam alternativas. Vale ressaltar que os padrões do que se convencionou nomear de Gótico Feminino e do que se convencionou nomear de Gótico masculino não devem nem podem ser tomados como absolutos.

Expressão codificada dos medos das mulheres de aprisionamento dentro do corpo doméstico e dentro do corpo feminino, particularmente no papel materno, a tradição gótica feminina – ao revelar os terrores e insatisfações que espreitam, assombram e perseguem as mulheres dentro de arranjos sociais patriarcais, expondo as situações de terror e horror que refletem a subalternidade da mulher na sociedade – questiona e denuncia o horror das estruturas patriarcais. Como expõe Ana Paula Santos:

O Gótico Feminino diferencia-se de sua contraparte por adotar uma perspectiva aliada aos interesses da mulher. Tal perspectiva promoveu algumas alterações significativas nas convenções góticas: essa vertente se especializou em explorar, na ficção, as insatisfações, as ansiedades e os conflitos vivenciados pelas personagens femininas em um mundo dominado por valores patriarcais. Por isso, as obras do Gótico Feminino são protagonizadas por uma heroína e tem como personagens vilanescos homens transgressores, violentos e tirânicos. O principal espaço narrativo é o doméstico, e nele são ambientadas tramas que abordam os segredos familiares, a violência e a opressão das quais as mulheres são vítimas frequentes (SANTOS, 2018, p. 28).

Para Delamotte (1990, p. 151 e p. 291), uma das questões mais importantes seria o motivo pelo qual tantas mulheres escritoras das décadas de 1780 a 1820 – e muitas outras depois – encontraram sua voz ao falar do pesadelo Gótico. Assim como suas heroínas, as escritoras sabiam quando era apropriado silenciar. O "medo sem nome" sufocado em suas obras era, muitas

vezes, simplesmente um medo de nomear. A mulher gótica prototípica, lutando para atingir a auto transcendência através do processo de contar uma história de fantasmas e encontrando nessa batalha um conjunto de convenções e tabus que ameaçam paralisar suas faculdades como narradora. E, no entanto, a um nível simbólico, as autoras de ficção gótica deram voz a todo o tipo de insatisfações, algumas inomináveis – e talvez até impensáveis – para a própria ideologia, ideias e valores do padrão cultural internalizados que abertamente defendiam. Esses descontentamentos, em sua relação com as questões de autodefesa, conhecimento, repetição e transcendência, circulavam continuamente em torno do tema dos limites do eu. Esse tema teve um significado particular para as mulheres da época, já que elas estavam, em uma variedade incontável de formas, socialmente, psicologicamente e até mesmo epistemologicamente separadas, circunscritas e sujeitas a intrusão. O tema do medo no Gótico Feminino seria um disfarce para essa raiva, que teria como uma de suas principais fontes a percepção de que o “Outro” maligno que a heroína gótica enfrenta não é um eu oculto absolutamente, é apenas o que realmente parece ser: um “Outro” profundamente estrangeiro e hostil, às mulheres: a família, o casamento e todo um sistema legal, educacional e econômico igualmente patriarcal.

Como Gina Wisker (2016, p. 7) aponta, a escrita Gótica feminina não lida somente com o doméstico e com espaços, lugares, comportamentos e normas que oprimem as mulheres, mas também com: sexo e sexualidade; o corpo como local de reprodução; terror; controle tecnológico; e relações de poder. Da mesma forma, expõe uma consciência de que o corpo feminino é frequentemente representado como monstruoso, como abjeto. Abjeção aqui compreendida como um espaço da dessemelhança, da não-identidade e da projeção monstruosa sobre o outro. O abjeto que, segundo Judith Butler (PRINS e MEIJER, 2002, p. 161) “relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas vidas e cuja materialidade é entendida como não importante”. O abjeto designa aqui precisamente as zonas da vida social povoadas por existências que não gozam da hierarquia dos sujeitos, mas que são necessárias para circunscrever a esfera dos sujeitos. “Nesse sentido, o sujeito é constituído por meio da força de exclusão e abjeção que produzem um exterior constitutivo para ele um exterior abjeto que é, afinal, ‘interior’ ao sujeito como seu próprio repúdio fundacional.”

(BUTLER, 2019, p. 18). Seria precisamente no desgosto masculino com a sexualidade da mulher, no ódio masculino e no medo do terrível poder procriador da mulher e sua “alteridade” que se encontraria a raiz do Gótico Feminino.

Vanessa Dickerson (1996, p. 5) sugere que as mulheres foram atraídas pelo sobrenatural, particularmente pelo fantasma – uma figura de indeterminação, de identidade em perigo, de substância e insubstancialidade – porque este correspondia mais particularmente à visibilidade e invisibilidade da mulher vitoriana, seu poder e impotência, as contradições e os extremos que moldaram a cultura da época, uma vez que a posição da mulher do século XIX era ainda equívoca, ambígua, marginal e fantasmagórica. Também expõe que as histórias de fantasmas escritas por mulheres realmente tratavam do retorno dos reprimidos e dos despossuídos, já que os fantasmas e as mulheres escritoras, ambos sujeitos ao mesmo tipo de (in)credibilidade e a serem recebidos com a mesma hostilidade desdenhosa em suas tentativas de obter reconhecimento, tinham muito em comum. Emílio Soares Ribeiro (2021), com relação à essa predileção do Gótico Feminino pelo sobrenatural e pela figura do fantasma motivada pela falta de poder material, invisibilidade, silenciamento e apagamento das mulheres, acrescenta que:

Embora seja destituído de um lugar social e de prestígio, o fantasma possui um propósito, é motivo de medo e tem o poder de intervir no curso dos eventos, realiza mudanças, inclusive materiais. Trata-se de uma outra dimensão do fantasma, que, nessa relação, alude às forças femininas que perturbam as estruturas sociais que tendem a restringir a sua expressão, e aponta para papéis subversivos que a literatura gótica escrita por mulheres pode desempenhar (RIBEIRO, 2021, posição 4.289).

Por mais que possa apresentar dificuldades como uma categoria crítica e que o caráter potencialmente essencialista, universalista e binarista do termo “feminino” tenha sido e ainda seja amplamente contestado a partir da desestabilização das categorias fixas de gênero – e do entendimento de que as formas de representação binárias fixas do constructo sexo-gênero (feminino/masculino - mulher/homem) são construções sociais, sendo o gênero uma performance (BUTLER, 2010) –, o Gótico Feminino, como definido por Moers, gerou uma importante informação sobre a influência que o Gótico teve sobre leitores e leitoras, crítica, cultura e escrita. Ao nomear o Gótico Feminino, Moers iniciou a reivindicação das mulheres ao Gótico e recuperou seu legado perdido (FITZGERALD, 2009, p. 15). E, como apontam Wallace e Smith (2009,

p. 11), levando em conta a predisposição para que os textos das mulheres e suas autoras “caiam em desgraça”, sejam condenados e desapareçam (esquecidos, apagados, destruídos ou esgotados e sem novas edições), existe o perigo de que a própria Moers possa ter este destino.

Apesar do termo *Female Gothic* ser inegavelmente problemático, é incontestável que o trabalho feito por Moers e outras pesquisadoras na retificação/reparação dos relatos unilaterais hegemônicos e androcêntricos dos estudos do Gótico e Literários em geral – que prevaleciam até aquele ponto e que ainda persistem em nos assombrar – tem atuado como um marco político, cultural e histórico que produziu ampla fortuna crítica. Portanto, sem deixar de questioná-lo e interrogá-lo, como Benjamin Brabon e Stéphanie Genz (2007) propõem:

As categorias góticas e feministas agora exigem uma autocrítica em relação aos seus próprios gestos e pressupostos totalizantes. Precisamos reexaminar a relação entre Gótico e feminismo de uma forma que não tome “o atalho para uma universalidade categórica ou fictícia da estrutura de dominação” ou um posicionamento essencialista das mulheres como vítimas inocentes (BRABON e GENZ, 2007, p. 7 – Trad. Minha²²).

Nem deixar de avançar, como Joan Nestlé (2002, p. 9) nos pede: para além de uma construção de gênero binária, que englobe a multiplicidade de identidades e interseccionalidades existentes –, parece mais satisfatório, conveniente e necessário conservar o termo *Female Gothic* como uma categoria ampla e fluida e reconhecer suas muitas e diversas derivações, como por exemplo, *Feminist Gothic*, *Postfeminist Gothic*, *Feminine Gothic*, *Gothic feminism*, *Women’s Gothic* e *Lesbian Gothic*.

1.2 *Lesbian Gothic* x heteronormatividade monstruosa

*Even ashes, I think, are a part of your
freedom.*

*Sarah Waters*²³

²² Do original: “Gothic and feminist categories now demand a self-criticism with respect to their own totalizing gestures and assumptions. We need to re-examine the relationship between Gothic and feminism in a way that does not take ‘the shortcut to a categorical or fictive universality of the structure of domination’ or an essentializing positioning of women as innocent victims.” (BRABON e GENZ, 2007, p. 7).

²³ Tradução minha: “Até cinzas, acho, são uma parte de sua liberdade.” (WATERS, 2002, p. 198)

O termo *Lesbian Gothic* foi cunhado por Paulina Palmer em seu livro *Lesbian Gothic: Transgressive Fictions* (1999), em que aponta conexões entre a ficção gótica e a ficção lésbica, mais especificamente como algumas escritoras de literatura com protagonismo lésbico utilizam elementos do Gótico, notável por sua marginalidade e excentricidades estilísticas, para retratar um sujeito igualmente excêntrico, perturbador e marginal à sociedade hegemônica: a lésbica. Também analisa obras de escritoras britânicas e estadunidenses das décadas de 1970, 1980 e 1990 que utilizaram tropos e estruturas narrativas góticas como veículo para representar protagonistas lésbicas e os problemas inerentes à negociação da existência lésbica na sociedade androcêntrica e heteronormativa. “Ao ler um grande número de romances lésbicos através dos olhos do romance gótico, Palmer fez uma contribuição essencial para a teorização do Gótico, bem como da ficção lésbica” (BUIKEMA, 2001, p. 410 – Trad. Minha²⁴). A presença de uma quantidade significativa de romances e coletâneas estruturadas em motivos góticos na seção lésbica da livraria feminista *Silver Moon Bookshop*²⁵ em Londres motivou sua pesquisa sobre de que forma os motivos góticos fornecem às escritoras um veículo para representar a sexualidade e a experiência lésbica.

Como os críticos percebem cada vez mais, a referência ao desejo feminino pelo mesmo sexo e as relações eróticas entre as mulheres ocorre na literatura gótica dos séculos XVIII e XIX. Além disso, Daphne Du Maurier em seu romance de 1930, *Rebecca*, e Shirley Jackson em *The Haunting of Hill House*, publicado em 1959, escreveram ficção gótica com ressonâncias lésbicas. No entanto, foi nas décadas de 1980 e 1990, no contexto do movimento feminista lésbico, que o *Lesbian Gothic* surgiu como uma forma específica. Durante este período, escritoras anglo-americanas deixaram de priorizar formas realistas de ficção, tais como o romance de “saída do armário” e romances de formação, para experimentar a reformulação de gêneros populares, alguns envolvendo fantasia. Fantasia gótica é uma forma que os atraiu. Romances e histórias deste tipo, embora diferindo na linha narrativa, têm características em comum. Todos eles empregam motivos góticos e imagens como um veículo para representar e explorar a sexualidade e a experiência lésbica. Motivos bem conhecidos utilizados incluem a bruxa e a vampira, bem como diferentes formas de spectralidade, incluindo o fantasma, o duplo spectral e a casa assombrada. Escritoras contemporâneas que contribuem para o *Lesbian Gothic*

²⁴ Do original: “By reading a great number of lesbian novels through the eyes of the Gothic novel, Palmer has made an essential contribution to theorizing of the Gothic as well as of the lesbian fiction.” (BUIKEMA, 2001, p. 410)

²⁵ Uma das livrarias mais proeminentes do movimento feminista que surgiram nas décadas de 1970/80 no Reino Unido. Fundada em 1984 por Jane Cholmeley e Sue Butterworth, foi nomeada em homenagem a dois símbolos da feminilidade tirados de um poema de Safo. Em 2001, após 17 anos de funcionamento, foi incorporada à livraria Foyles e efetivamente fechada em 2004.

incluem a escritora estado-unidense escocesa Ellen Galford e as britânicas Jeanette Winterson, Sarah Waters e Ali Smith. Há também a estado-unidense Paula Martinac e a afro-estado-unidense Jewelle Gomez. (PALMER, 2010, p. 1 – Trad. Minha²⁶)

O primeiro conceito que Palmer utiliza para vincular o Gótico às lésbicas é o cultural-político do excesso. De acordo com a autora, tanto o Gótico quanto a lésbica tendem a se inscrever em excesso, pois assim como o mundo do sobrenatural e do estranho-inquietante-infamiliar que a ficção gótica retrata é excessivo e perturbador, a lésbica e as relações sexuais e amorosas entre mulheres também podem mostrar-se disruptivas, já que excedem e são excedentes para os papéis convencionais – de objeto de troca e “outro” do homem – que a cultura androcêntrica e heteronormativa convencionalmente atribui às mulheres. Por serem consideradas como “sujeitos disruptivos excêntricos” que transgridem convenções sexuais e sociais, espera-se que as narrativas responsáveis por retratar personagens lésbicas e inscrever sua sexualidade nas tramas perturbem padrões e estruturas tradicionais (PALMER, 1999, p. 6). E, de fato, muitas vezes lésbicas ainda são apresentadas como uma influência perturbadora, transgressiva e ininteligível que, rejeitando os papéis convencionalmente atribuídos à mulher, exhibe um desejo que funciona como excesso dentro da economia heterossexual.

Assim como Fred Botting (1996) caracteriza o Gótico como a escrita do excesso e da transgressão, Suzanne Becker (1999, p. 1) caracteriza a existência lésbica como sendo marcada por excesso em termos morais e por experiências emocionais excessivas de desejo, terror e prazer. O foco no excesso, ideológico e literário, que as lésbicas e as ficções góticas compartilham é um fator chave

²⁶ Do original: “As critics increasingly perceive, reference to same-sex female desire and erotic relations between women occurs in eighteenth and nineteenth-century Gothic literature. In addition, Daphne Du Maurier in her 1930s novel *Rebecca*, and Shirley Jackson in *The Haunting of Hill House* published in 1959, wrote Gothic fiction with lesbian resonances. However it was in the 1980s and 1990s, in the context of the lesbian feminist movement, that Lesbian Gothic emerged as a specific form. During this period Anglo-American writers moved from prioritizing realist forms of fiction, such as the ‘coming out’ novel and *bildungsroman*, to experimenting with the recasting of popular genres, some involving fantasy. Gothic fantasy is one form that attracted them. Novels and stories of this kind, while differing in narrative line, have features in common. They all employ gothic motifs and imagery as a vehicle to represent and explore lesbian sexuality and experience. Wellknown motifs that they utilise include the witch and the vampire, as well as different forms of spectrality, including the ghost, the spectral double and the haunted house. Contemporary writers who contribute to Lesbian Gothic include the Scottish American writer Ellen Galford and the British Jeanette Winterson, Sarah Waters and Ali Smith. There are also the American Paula Martinac and the African American Jewelle Gomez.” (PALMER, 2010, p. 1)

para explicar o apelo que os motivos góticos podem ter para escritoras de literatura com protagonismo lésbico, bem como seu interesse em retrabalhar e transformar as convenções do gênero. (PALMER, 2004, p. 118).

A inscrição do Gótico no excesso, sua capacidade de questionar versões hegemônicas da realidade e o fato de certos motivos a ele associados prestarem-se especialmente à apropriação, reformulação e ressignificação lésbica, indicam o potencial dos elementos do Gótico como veículo para a narrativa lésbica e parecem justificar a atração que o Gótico exerce em escritoras e leitoras de ficção lésbica.

Ao distanciar quem lê dos pressupostos ortodoxos do realismo através de um processo de estranhamento, textos góticos levam a questionar estruturas narrativas convencionais e as imagens normalizadoras da realidade que criam. Essas “imagens normalizadoras” incluem, particularmente em obras de ficção de mulheres, representações de sexualidade e gênero. [...] A forma como as ideologias de gênero constrói a “realidade” para o indivíduo, e, relacionados com isto, os problemas que surgem quando a “realidade ideológica” e a “realidade experiencial” entram em conflito. Conflitos entre versões contrárias da realidade e esquemas de valores são, claro, particularmente intensos no caso da mulher que se identifica como lésbica ou bissexual e vive em uma sociedade que se recusa a reconhecer sua orientação sexual, ou a condena como pecaminosa ou imoral. O Gótico, como as versões lésbicas do gênero ilustram, fornece um veículo eficaz para explorar esses conflitos e tensões. (PALMER, 1999, p. 9-10 – Trad. Minha²⁷)

Palmer (1999, p. 9) também aponta que, se muitas características do Gótico parecem adequadas para a representação lésbica, outras são potencialmente problemáticas. Além de ser multifacetado e de compreender uma série de vertentes diferentes, o Gótico possui um fator de ambiguidade ideológica, pois apesar de desafiar as convenções do realismo e do *status quo*, concentrando-se em dimensões que transcendem a realidade cotidiana, nem todo texto Gótico é subversivo. Como afirma Dani Cavallaro (2002, p. 138), algumas ficções Góticas codificam um sistema de valores reacionário que entra em conflito com ou destrói o potencial radical do gênero, servindo muito mais

²⁷ Do original: “By distancing the reader from orthodox assumptions of realism through a process of estrangement, Gothic texts prompt her/him to question conventional narrative structures and the normalizing images of reality that they create. These ‘normalizing images’ include, particularly in works of fiction by women, representations of sexuality and gender. [...] The way gender ideologies construct ‘reality’ for the individual, and, related to this, the problems that arise when ‘ideological reality’ and ‘experiential reality’ conflict. Conflicts between contrary versions of reality and value schemes are, of course, particularly intense in the case of the woman who identifies as lesbian or bisexual and lives in a society that refuses to recognize her sexual orientation, or condemns it as sinful or immoral. Gothic, as lesbian versions of the genre illustrate, furnishes an effective vehicle for exploring these conflicts and tensions.” (PALMER, 1999, p. 9-10)

para (re)afirmar a ideologia dominante e o *status quo* do que para subvertê-los.

Rosemarie Buikema (2001), ressalta que:

A narrativa gótica é potencialmente um gênero subversivo. Estuda aspectos da experiência que correm o risco de serem esquecidos ou reprimidos na ficção realista. Como o fantástico, o mágico e o inédito infiltram-se na realidade, o cenário gótico sempre sugere a aproximação do perigo e da violência. O familiar torna-se estranho, o estranho familiar. Desta forma, o romance gótico fornece uma forma literária para minar as fronteiras e valores culturais estabelecidos e para articular os aspectos selvagens indomados da história humana individual ou coletiva. Na narrativa gótica, o familiar torna-se estranhamente desequilibrado no sentido mais literal da palavra. É neste contexto que a escrita gótica é um texto de suspense e excesso que desestabiliza as relações tradicionais de sentido. É necessário apurar separadamente, para cada texto, se a confusão criada desta forma acabará por conduzir à transgressão ou à consolidação do status quo social e cultural. Isso vale para lésbicas góticas também, como mostra Palmer. (BUIKEMA, 2001, p. 407-408 – Trad. Minha²⁸)

Contudo, mesmo as características do gênero que parecem resistentes à releitura lésbica, tais como a propensão para posicionar as mulheres – as lésbicas em particular – no lugar do mal e do monstruoso (em especial a imagem monstruosa que a sociedade androcêntrica e heteronormativa comumente atribui à lésbica), ao invés de servir para dissuadir escritoras de literatura com protagonismo lésbico de utilizarem elementos do Gótico, parecem provocar o efeito inverso, de estímulo a subverter e retificar expressões misóginas e lesbofóbicas. (PALMER, 2004, p. 120). Ao invés de utilizarem motivos e convenções Góticas para descorporificar o desejo lésbico ou para retratar as relações lésbicas com a abordagem de repúdio/monstrificação/condenação reiteradamente utilizada em versões heteronormativas, essas autoras procuram recuperá-las, explorando as relações eróticas entre mulheres e sua dimensão transgressiva.

²⁸ Do original: “The Gothic narrative is potentially a subversive genre. It studies aspects of experience which run the risk of being forgotten or repressed in realistic fiction. As the fantastic, the magical and the unheard-of infiltrate into reality, the Gothic setting always suggests approaching danger and violence. The familiar becomes strange, the strange familiar. In this way, the Gothic novel supplies a literary form for undermining the established cultural borders and values and for articulating the wild untamed aspects of individual or collective human history. In the Gothic narrative, the homely becomes uncannily unhinged in the most literal sense of the word. It is in this context that Gothic writing is a text of suspense and excess which destabilizes traditional relations of meaning. It has to be ascertained for each text separately whether the confusion created in this way will eventually lead to transgression or to consolidation of the social and cultural status quo. This holds good for lesbian Gothic as well, as Palmer shows.” (BUIKEMA, 2001, p. 407-408)

Além do excesso, há outras características que fazem do Gótico uma opção propícia para escritoras comprometidas com a representação da existência lésbica. Ao buscar os motivos dessa atração, identificação e utilização dos tropos Góticos em narrativas com protagonistas lésbicas, a investigação de Palmer segue o mesmo caminho da primeira parte deste capítulo, ao (re)afirmar que, desde seu início, a ficção gótica teve associações femininas e feministas notáveis, uma vez que algumas das primeiras contribuidoras eram escritoras e introduziram muitos temas que possuem relevância para as mulheres e que se prestam à adaptação lésbica, como o aprisionamento das mulheres na esfera doméstica do lar, a relação problemática da mulher com seu próprio corpo e com sua sexualidade e relacionamentos femininos, relações entre mãe e filha, o retrato da mulher como heroína corajosa vítima de perseguição, a assombração de uma mulher por outra – que, literal ou figurativamente, é um tópico-chave no Gótico Feminino – e os meandros psicológicos das amizades e antagonismos entre mulheres. Todos temas especialmente relevantes para escritoras e leitoras lésbicas. (PALMER, 1999, p. 10). Como exemplo, a autora cita as passagens labirínticas e as abóbadas do castelo em que as heroínas de Ann Radcliffe perdem seu caminho, que podem ser interpretadas como uma representação simbólica da sexualidade e dos corpos das mulheres e como o apagamento das personagens femininas em *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818) pode ser lido como a representação da invisibilidade, anulação e até mesmo aniquilação das mulheres pelas (e das) estruturas de poder patriarcais. Além disso, certos conceitos e motivos-chaves Góticos, em particular o estranho-inquietante-infamiliar e o fantasma, são metaforicamente aplicáveis à existência lésbica. (PALMER, 1999, p. 2).

O fato de textos Góticos frequentemente questionarem versões hegemônicas da realidade e os valores associados a elas, principalmente os conceitos de “normalidade”, tornam-nos adequados para a reformulação lésbica. Essas imagens normalizadoras incluem, particularmente em obras de ficção de mulheres, representações de sexualidade e gênero. Um questionamento que, sem dúvida, também faz parte da existência de mulheres que se identificam como lésbicas, mas (r)existem em uma cultura misógina, homofóbica e lesbofóbica. Além disso, o Gótico frequentemente se concentra nos medos e desejos reprimidos do sujeito e na simbolização de uma sexualidade

abertamente temida, mas secretamente exercida e/ou desejada. De uma forma ou de outra, desejos e ansiedades reprimidos fazem parte da existência lésbica que, sem uma história e uma linguagem para articular sua orientação sexual, pode se sentir assombrada por emoções que não pode ou não se atreve a articular e/ou realizar (PALMER, 2004, p. 119).

O estranho-inquietante-infamiliar é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido e familiar. Algo que foi familiar, velho conhecido que, mediante o processo da repressão alheou-se, causando estranheza e por isso tornando-se atemorizante. Esse vínculo com a repressão esclarece a definição segundo a qual o estranho-inquietante-infamiliar figura algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu. (FREUD, 2010b, p. 338).

O estranho-inquietante-infamiliar [...] só existe em relação ao familiar e ao normal. É tangencial, a um lado. Ele só se apresenta, inicialmente, à beira de outra coisa. Definida por sua relacionalidade, subverte qualquer representação de uma realidade unificada. É um significante relacional... pois o estranho-inquietante-infamiliar é composto, infiltra-se entre as coisas, nos interstícios, afirma uma lacuna onde se gostaria de ser assegurada a unidade. (JACKSON, 1981, p. 39 – Trad. Minha²⁹)

Ao exposto na citação acima, Rosemary Jackson (1981, p. 37) acrescenta que o conceito de estranho-inquietante-infamiliar expressa impulsos e desejos que devem ser reprimidos em prol da continuidade cultural. Segundo Palmer (2010, p. 2) um desses desejos é o erotismo lésbico, por ser considerado como transgressivo pela cultura heteropatriarcal. As duas autoras também analisam a maneira como a história de fantasmas ajuda a tornar visível o que é culturalmente invisível, tudo aquilo que a sociedade considera indizível e/ou tabu, o que inclui, obviamente, a existência lésbica. Por isso, encontrar temas como fantasmagoria, vampirismo e o estranho-inquietante-infamiliar infiltrando narrativas lésbicas não configura surpresa para Palmer. Visitaçãõ espectral evocando conotações psicanalíticas do retorno de medos e desejos reprimidos, atuando como uma metáfora para a invisibilidade lésbica também se manifestam de maneira expressiva em romances e histórias com protagonismo lésbico (PALMER, 2010, p. 2). Como Palmer (1999, p. 10) também expõe, o/a visitante

²⁹ Do original: "The uncanny [...] exists only in relation to the familiar and the normal. It is tangential, to one side. It 'only presents itself, initially, on the edge of something else'. Defined by its relationality, it subverts any representation of a unified reality. It's a relational signifier...for the uncanny is in effect composite, it infiltrates itself in between things, in the interstices, it asserts a gap where one would like to be assured of Unity". (JACKSON, 1981, p. 39)

espectral pode ser interpretado de diferentes maneiras, atribuindo-lhe o papel de mãe da heroína, *Doppelgänger*, rival ou amante. Qualquer que seja a leitura, é particularmente adequada para a reformulação lésbica.

Segundo Sedgwick (2016, p. 22), o “armário” é um dispositivo de regulação da vida de gays e lésbicas que concerne, também, aos heterossexuais e seus privilégios de visibilidade e hegemonia de valores. Embora o “armário” não seja uma característica apenas das vidas de homossexuais, para muitas ainda é a característica fundamental da vida social, e há poucas pessoas LGBTQIAP+ em cujas vidas o armário não seja ainda uma presença formadora. Terry Castle (2001), em *The Apparitional Lesbian* já interpretava o fantasma como uma representação da invisibilidade lésbica e da vida secreta, oculta e fechada (no “armário”) que muitas lésbicas são forçadas a levar:

Este é um ponto que Radclyffe Hall parece ter compreendido quando usou a metáfora do fantasma no final de *O Poço da Solidão* (1928)³⁰ para conjurar uma afirmação paradoxal da existência lésbica. Nas páginas finais dessa ficção muito caluniada, mas ainda ferozmente convincente, quando a melancólica heroína Stephen Gordon se imagina rodeada por uma alucinatória “legião” de espíritos – os fantasmas de todas as mulheres, passado e presente, que sofreram por causa de sua homossexualidade – a verdadeira estranheza da metáfora revela-se abruptamente. Comungando com suas “convidadas espontâneas” em uma convulsão estranha e visionária, uma espécie de orgasmo fantástico do espírito, o próprio ser homossexual de Stephen é misteriosamente afirmado. [...] E na famosa última linha do romance, os fantasmas começam a falar através dela, como em uma voz trovejante em êxtase: “Dê-nos também o direito à nossa existência!” (CASTLE, 2001, p. 7 – Trad. Minha³¹)

Ken Plummer (1995, p. 55-56) aponta quatro elementos nos quais histórias sobre “saída do armário” geralmente se centram: segredos, desejo

³⁰ Publicado pela primeira vez na Inglaterra em 1928, *The well of loneliness* (no Brasil *O poço da solidão*) foi proibido no Reino Unido e nos Estados Unidos por ser considerado obsceno e imoral para os padrões vigentes na sociedade da época. Liberado somente em 1948, o livro passou a ser conhecido como “A Bíblia do Lesbianismo”. Como expõe Eliane Santos da Silva (2021, p. 12) “a obra de Radclyffe Hall [...] foi considerada fundamental na época que foi lançada por ter como propósito combater o preconceito contra os homossexuais, pois pela primeira vez uma protagonista lésbica, Stephen, era apresentada com bom caráter.”

³¹ Do original: “This is a point that Radclyffe Hall seems to have grasped when she used the ghost metaphor at the end of *The Well of Loneliness* (1928) to conjure up a paradoxical affirmation of lesbian existence. In the final pages of that much-maligned yet still fiercely compelling fiction, when the melancholy heroine Stephen Gordon imagines herself surrounded by a hallucinatory “legion” of spirits—the ghosts of all the women, past and present, who have suffered over their homosexuality — the true uncanniness of the metaphor abruptly reveals itself. Communing with her “unbidden guests” in a weird, visionary convulsion, a sort of fantastic orgasm of the spirit, Stephen’s own homosexual being is mysteriously affirmed. [...] And in the novel’s famous last line, the ghosts begin to speak through her, as in one ecstatic and thunderous voice: “Give us also the right to our existence!” (CASTLE, 2001, p. 7)

frustrado, vergonha e perseguição, quatro temas padrão na ficção Gótica. Segundo o autor, essas ficções teriam minimamente três elementos em comum: um sofrimento que gera a tensão da trama, uma crise, ponto de virada ou epifania na qual algo tem que ser feito (geralmente um silêncio quebrado) e uma transformação, sobrevivência e/ou superação. (PLUMMER, 1995, p. 54). Outra correspondência existente entre os tópicos que o Gótico Feminino convencionalmente trata e as questões de importância para lésbicas seria o fato de muitas vezes a unidade familiar ser apresentada como um local de segredos e perseguição. As escritoras de ficção com protagonismo lésbico encontram, no Gótico, referência a interesses e experiências correspondentes aos seus próprios, uma vez que muitas narrativas góticas também retratam as relações familiares como opressivas e claustrofóbicas. Da mesma forma, o fato de ambas as formas de ficção discorrerem sobre desejos reprimidos, perigos, recuperação/superação de dificuldades ao longo de um percurso/caminho que leva as protagonistas a encontrarem/assumirem uma identidade própria, um local de pertencimento e no final da narrativa tornarem-se parte de uma comunidade. Segundo Paulina Palmer (1999):

Escritoras de Gótico Lésbico desenvolvem essas cenas de perseguição familiar e aprisionamento, manipulando-as para se adequarem a circunstâncias lésbicas/queer. [...] Além de explorar os aspectos opressivos da vida familiar, as escritoras do Gótico Lésbico também utilizam a dimensão de fantasia do gênero para criar imagens de estruturas familiares alternativas que transformam e subvertem formas heteropatriarcais. (PALMER, 1999, p. 12 – Trad. Minha³²).

Em *Inside/Out*, Diana Fuss (1991, p. 3) também emprega metáforas espectrais na discussão das existências lésbica e *queer*. Ao descrever a forma como a sociedade heterossexual tenta suprimir a homossexualidade relegando gays e lésbicas ao domínio invisível do “outro fantasma” sem direito a plena humanidade e subjetividade e situado no campo da abjeção, a autora descreve essas subjetividades excluídas como assombrando os limites do humano, numa possibilidade persistente de sua perturbação e rearticulação. Retrata igualmente

³² Do original; “Writers of lesbian Gothic develop these scenes of familial persecution and entrapment, manipulating them to suit lesbian/queer circumstances. [...] In addition to exploring the oppressive aspects of family life, writers of lesbian Gothic also utilize the fantasy dimension of the genre to create images of alternative familial structures which transform and subvert heteropatriarchal forms. [...] alternative Family formations, existing in parodic relation to the patriarchal family, compensate emotionally for the protagonist’s lack of supportive biological ties.” (PALMER, 1999, p. 12).

o desconforto da coexistência entre homossexuais e heterossexuais como uma espécie de “assombração mútua”, com o outro representando a própria ocorrência de visitas fantasmagóricas.

Sue-Ellen Case (1991, p. 15) assinala que a imagem da vampira, com suas associações de sexo transgressivo, vida noturna secreta e vitimização é utilizada como representação da transgressão lésbica e do erotismo. Enquanto a espectralidade parece ser especialmente adequada para articular ideias de invisibilidade lésbica e a capacidade do desejo lésbico de sobreviver à opressão e “retornar” à maneira do conceito freudiano do reprimido, a vampira, em contraste, seria empregada para evidenciar o aspecto erótico, transgressivo da lesbianidade. Case também interpreta o monstro no filme de terror como um significativo do desejo lésbico, ao desempenhar o papel daquele que quebra os tabus sociais e sexuais, convencionalmente atribuído ao monstro.

De acordo com Bárbara Creed (1993, p. 60), na ficção popular e no cinema, a lésbica é frequentemente retratada não apenas como alienígena e “outro”, mas como o epítome de “o monstruoso-feminino”, reforçando a ideia de que o desejo lésbico é mortal. Posicionada como alvo de intenso medo homofóbico e aversão, a vampira lésbica é duplamente perigosa, pois além de transformar suas vítimas à sua semelhança (“criatura da noite sedenta e sugadora de sangue”), ameaça seduzir as filhas do patriarcado para longe de seus papéis de gênero supostamente adequados, o que a coloca em direta oposição ao casal/casamento/família heterossexuais, instituições primordiais para a manutenção do androcentrismo. Consoante Creed (1993), “a vampira é monstruosa – e também atraente – precisamente porque ela ameaça minar as relações formais e altamente simbólicas de homens e mulheres essenciais para a continuação da sociedade patriarcal” (CREED, 1993, p. 60 – Trad. Minha³³). Como argumenta Bonnie Zimmerman (2015, p. 432), a representação da lésbica como “vampira estupradora que viola e destrói sua vítima” funciona como alívio para o medo de que o amor e o sexo lésbicos possam criar um modelo alternativo para as estruturas e valores androcêntricos e heteronormativos. A vampira *Carmilla*, da obra de Joseph Sheridan Le Fanu (1872), ao ser exterminada por

³³ Do original: “the female vampire is monstrous - and also attractive - precisely because she does threaten to undermine the formal and highly symbolic relations of men and women essential to the continuation of patriarchal society.” (CREED, 1993, p. 60).

transgredir a ordem heterossexual, (re)afirmando a repressão de relacionamentos homossexuais no fim do romance, parece ilustrar essa assertiva com perfeição. Segundo Phyllis Marie Betz (2011):

Lésbicas são assustadoras. Assustadoras porque elas contradizem conceitos padrão de como as mulheres se parecem, como elas devem se comportar e quem elas devem amar. A lésbica torna-se a representação quintessencial do Outro, aquela entidade que reside além dos limites das expectativas normais de engajamento e resposta. [...] Esse medo foi projetado na própria linguagem usada para designar a lésbica como separada do resto da sociedade: ela é demônio, vampira, monstro, antinatural, horror, alienígena. Também não deve surpreender descobrir que tais termos e imagens aparecem na mais ampla gama de discursos escritos e falados, do científico ao literário, e que essas representações se tornem mecanismos não só para determinar o significado da lésbica, mas também para moldar respostas sociais à lésbica. [...] Não surpreendentemente, então, a literatura de gênero oferece às escritoras lésbicas a oportunidade, usando convenções reconhecíveis e aceitas, para desafiar imagens destinadas a assustar a sociedade dominante/hegemônica. (BETZ, 2011, p. 1-2 – Trad. Minha³⁴).

Escritoras do *Lesbian Gothic* tentam ressignificar os limites do abjeto retrabalhando as imagens lesbofóbicas e misóginas associadas ao terror e ao Gótico. As estratégias utilizadas variam de texto para texto e incluem a revisão de padrões narrativos convencionais e estereótipos de personagens, com a inscrição de um ponto de vista lésbico com o qual a leitora ou leitor possa se identificar. Categorias nas quais se baseia a normatividade são desestabilizadas, imagens do monstruoso feminino são questionadas e problematizadas e seus efeitos opressivos são expostos. A bruxa, a vampira e a visitante espectral, convencionalmente retratadas na ficção e nos filmes como abjetas e alienígenas, adquirem agência e subjetividade. Ao posicionarem-se como narradoras ou foco dos eventos, realinham o ponto de vista do texto e os valores codificados e, ao interrogarem essas imagens e as perspectivas homofóbicas que inscrevem,

³⁴ Do original: “Lesbians are scary. Scary because they contradict standard concepts of what women look like, how they should behave, and who they ought to love. The lesbian becomes the quintessential representation of the Other, that entity who resides beyond the limits of normal expectations of engagement and response. [...] This fear has been projected into the very language used to designate the lesbian as separate from the rest of society: she is demon, vampire, monster, unnatural, horror, alien. Nor should it surprise one to find that such terms and images appear in the widest range of written and spoken discourse, from the scientific to the literary, and that these representations become mechanisms not only for determining the meaning of the lesbian, but also for shaping social responses to the lesbian.[...] Not surprisingly, then, genre literature offers lesbian writers the opportunity, by using recognizable and accepted conventions, to challenge images meant to frighten mainstream society.”(BETZ, 2011, p. 1-2).

tomam liberdades significativas com convenções Góticas, manipulando-as, estendendo-as e até mesmo invertendo-as (PALMER, 1999, p. 16).

Ainda segundo Palmer (2004, p. 119), outro elemento que se presta particularmente bem a reformulação lésbica é o duplo/*Doppelgänger*, cujo significado tende a ser ambíguo, uma vez que, enquanto um encontro com seu duplo pode fornecer um senso de libertação e até mesmo prazer, o duplo também pode representar um aspecto de si mesma com o qual a pessoa se sente ansiosa ou culpada. Essas ideias são inerentes à existência de muitas lésbicas que, para se protegerem de atitudes homofóbicas, mantêm sua orientação sexual oculta e levam uma vida dupla:

O tema do duplo é utilizado no *Lesbian Gothic* de formas diferentes. [...] No caso da lésbica assumida, significa uma imagem do eu medroso e oprimido que, devido ao preconceito que encontra, tende a assombrar até a mais confiante integrante da comunidade lésbica. No entanto, no caso da lésbica “no armário” [...] representa, ao contrário, uma imagem sedutora do eu liberado e dos prazeres que ela fantasia que iria desfrutar se fosse livre para ignorar as convenções e perseguir seus desejos abertamente. (PALMER, 2004, p. 119 – Trad. Minha³⁵).

Outro tema frequentemente encontrado em textos góticos que, assim como o duplo, carrega diferentes significados, conotações de abjeto e pode se referir à existência lésbica é “o indizível” e os temas de sigilo e silêncio a ele relacionados. Ligado à ideia da lesbianidade como indizível também está o conceito de irrepresentável, igualmente relevante para a ficção lésbica. O projeto contraditório de tentar retratar a existência lésbica em uma cultura que não reconhece sua existência e autenticidade, bem como relacioná-la com o conceito do real que também resiste à representação, nos remete ao Gótico que, através do uso de estratégias que incluem imagens espectrais e fantásticas, busca configurar o inominável e o invisível/não visto. Algo pode ser indizível por não se ter conhecimento do fato, pelo conhecimento do fato ser reprimido, ou porque, embora tendo acesso ao seu conhecimento, a pessoa não se atreva a admitir o fato. As três formas aparecem na literatura gótica e são pertinentes à mulher que se identifica como lésbica, pois a História hegemônica ou nega a existência da

³⁵ Do original: “The motif of the double is utilised in lesbian Gothic in different ways. [...] in the case of the ‘out’ lesbian it signifies an image of the fearful, oppressed self which, on account of the prejudice she encounters, tends to haunt even the most confident member of the lesbian community. However, in the case of the closeted lesbian [...] it represents, on the contrary, a seductive image of the liberated self and the pleasures which she fantasises she would enjoy, were she only free to disregard convention and pursue her desires openly.” (PALMER, 2004, p. 119-120).

sexualidade e da cultura lésbicas ou evita que se fale e se escreva sobre ela. Como resultado, em grande parte da ficção do século XIX e início do século XX, a lesbianidade frequentemente não possui um nome, muito menos uma identidade reconhecida, inteligível ou aceitável (PALMER, 2004, p. 120), à exemplo do que Adrienne Rich (2012) denominou de “O Grande Silêncio”.

Uma metáfora comumente empregada por escritoras do *Lesbian Gothic* para expressar a importância de descobrir o que foi apagado/escondido torna-se a aparição fantasmagórica, representando a ligação entre passado, presente e futuro para a personagem principal, que geralmente deve enfrentá-la antes de encontrar uma solução para suas próprias questões. Ao confrontar a aparição fantasmagórica, a protagonista lésbica também confronta questões-chave sobre si mesma, seu entorno e seus relacionamentos. Uma das características mais importantes do significado da aparição fantasmagórica nas ficções góticas com protagonismo lésbico está intrinsecamente ligada à questão da visibilidade, individual ou coletiva, tanto no passado quanto no presente. Ser vista é ser reconhecida e este reconhecimento inicia um processo de reconciliação consigo mesma, com outras pessoas e/ou com a sociedade. Por residir simultaneamente em duas realidades, a aparição espectral é capaz de unir memória e experiência tanto individuais quanto coletivas. A importância de (re)lembrar é essencial para as histórias de fantasmas lésbicas, uma vez que muitas narrativas traçam o progresso das personagens principais através da descoberta do que aconteceu no passado e nas implicações dessas descobertas para si mesma e/ou para a comunidade lésbica. Como apontado por Phyllis Marie Betz (2011):

O que as histórias lésbicas de fantasmas oferecem é uma garantia de que as relações lésbicas sempre existiram ao longo do tempo. A história, no entanto, só pode ser contada através da restauração do passado com o aparecimento de amantes fantasmagóricas ou a descoberta de artefatos que dão substância a rumores. Isso pode ser visto como um reforço da imagem da lésbica como pertencente às margens, especialmente quando a fantasma finalmente desaparece na conclusão da história. No entanto, para as personagens humanas lésbicas fica a memória que será levada adiante ou alguma ação tomada pela mulher visitada pela aparição, geralmente um (re)compromisso com uma amante ou a compreensão de sua história e sua posição nessa história e para essa história. (BETZ, 2011, p. 117-118 – Trad. Minha³⁶).

³⁶ Do original: “What lesbian ghost stories offer is an assurance that lesbian relationships have always existed throughout time. The story, however, can only be told through the restoration of the past with the appearance of ghostly lovers or the discovery of artifacts that give substance to rumor. This could be seen as a reinforcement of the image of the lesbian as belonging on the margins, specially when the ghost finally disappears at the story’s conclusion. However, what

Porque a aparição fantasmagórica dilui as fronteiras da realidade, a atração sexual entre mulheres, paradoxalmente, torna-se material. É a presença lésbica fantasmagórica, presente e não presente simultaneamente no texto, que desafia a autoridade política, econômica e sexual dos homens sobre as mulheres e que constantemente se reafirma em primeiro plano exigindo consideração e resposta. Como expõe Terry Castle (2001, p. 62-63 – Trad. Minha³⁷), "a metáfora espectral forneceu a própria imagem, paradoxalmente, através da qual a verdade carnal da lesbianidade pode ser redescoberta e recuperada por escritoras lésbicas".

O tema da visita espectral também é utilizado na ficção gótica lésbica como um exorcismo do tratamento lesbofóbico recebido em obras hegemônicas. Ao invés de empregá-lo para desmaterializar a existência lésbica, como em tantos outros textos, as escritoras o utilizam para visibilizar as relações entre mulheres enfatizando sua dimensão física, explorando o poder transgressivo do desejo lésbico e demonstrando sua recusa em ser apagado e/ou reprimido. (PALMER, 1999, p. 61). Na ficção lésbica, a visitação espectral inclui a utilização de cenários de fantasmas e assombrações para recriar episódios do passado lésbico e explorar os efeitos transgressivos do desejo lésbico.

Em *Art of Darkness*, Anne Williams (1995) analisa os tropos da casa assombrada como um símbolo dos processos de inclusão e exclusão na cultura androcêntrica e heterossexual. Palmer (1999, p. 95) também aponta que, em obras do *Lesbian Gothic*, a imagem da casa assombrada é reformulada como um veículo para delinear o efeito traumático que o conflito parental e o colapso familiar têm sobre a existência lésbica ou, ao invés de funcionar como localização da unidade familiar biológica heterossexual, torna-se o local da descoberta da sexualidade e de parcerias, de criação de vínculos e agrupamentos alternativos, formas e estruturas familiares alternativas que possibilitam que a protagonista lésbica alcance autodefinição e realização emocional (PALMER, 1999, p. 62).

does remain for the human characters, who are themselves lesbians, is the memory that will be carried forward or some action taken by the woman visited by the apparition, usually a (re)commitment to a lover or the understanding of one's history and position in and to that history." (BETZ, 2011, p. 117-118).

³⁷ Do original: "the spectral metaphor provided the very imagery, paradoxically, through which the carnal truth of lesbianism might be rediscovered and reclaimed by lesbian writers" (CASTLE, 2001, p. 62).

Essa busca por identidade e por origens tanto individuais quanto comunitárias são frequentemente associadas ao *Lesbian Gothic*. A frequência com que os textos assumem a forma de ficções inovadoras da história que utilizam o Gótico como um veículo para recriar imagens do passado lésbico reprimido/apagado/invisibilizado, de investigação e reconstrução da história reflete o fascínio que o tema exerce sobre as escritoras (PALMER, 1999, p. 18). Diana Wallace (2013) acrescenta que:

Como um modo de história que usa a fantasia para desfazer o “real”, a ficção histórica Gótica permite que escritoras lésbicas questionem e contrariem os valores das histórias hegemônicas e, assim, contemplem futuros alternativos. (WALLACE, 2013, p. 164 – Trad. Minha³⁸)

No Brasil, ainda não há (re)conhecimento de uma literatura de tradição lesbiana escrita por mulheres, muito menos de uma tradição literária gótica com protagonistas lésbicas. No entanto, Cassandra Rios utilizou em suas obras, como forma de representar e apresentar problemas relacionados com a negociação da existência lésbica na sociedade androcêntrica heteronormativa, elementos do Gótico que serão apontados na segunda seção do segundo capítulo e considerados na análise da obra *A serpente e a flor* no terceiro capítulo.

1.3 Escritoras brasileiras x cânone horribilis - rastros do Gótico na escrita de mulheres no Brasil

*O vulto branco lá estava, desenhando uma
curva pallida na escuridade.*

Júlia Lopes de Almeida³⁹

De acordo com Zahidé L. Muzart (1999, p. 18), a literatura de autoria feminina só começou a ser efetivamente visível no Brasil no início do século XX. Nossas escritoras de antes, sobretudo as do século XIX, foram sistematicamente excluídas do cânone literário forjado unicamente pela crítica e pela historiografia masculinas, cujos padrões estéticos operavam como aparato de perpetuação da

³⁸ Do original: “As a mode of history which uses fantasy to undo the ‘real’, Gothic historical fiction allows lesbian writers to question and counter the values of mainstream histories and thus contemplate alternative futures.” (WALLACE, 2013, p. 164).

³⁹ (ALMEIDA, 1903, p. 65)

ideologia patriarcal vigente e cuja função de manutenção do discurso hegemônico androcêntrico é inegável. Embora à margem, a literatura escrita por mulheres foi presença constante, principalmente nos periódicos do século XIX, tanto nos dirigidos por homens quanto nos inúmeros criados e mantidos por elas próprias.

Segundo o entendimento dos historiadores críticos da época, as mulheres não produziam literatura, porque não passavam de “escrevinhadoras”, sentimentais e pueris, e que por isso mesmo, seus textos não apresentavam nenhum valor estético que justificasse sua inclusão nas histórias da literatura brasileira. (SCHMIDT, 2021, 45:06 a 45:16)

Nas últimas décadas, um crescente resgate de livros escritos por mulheres que a historiografia oficial ignorou e excluiu de seus compêndios tem sido efetuada. Esse movimento de resgate e reconhecimento de mulheres escritoras no Brasil é consequência de “uma crítica feminista interessada no estabelecimento de uma tradição literária escrita por mulheres: uma literatura própria.” (MUZART, 2008, p. 297). Pesquisas que objetivam não somente mudar a historiografia literária oficial – que só levou em conta o corpus de textos canônicos, cujos padrões estéticos partiam de premissas baseadas em uma literatura predominantemente masculina que se apresentava como literatura universal –, mas também a própria forma de encararmos nossa história nacional.

Compreender a literatura de autoria feminina é, portanto, não se limitar à estreita visão da tradição literária, mas contextualizá-la observando as relações que mantém com outros textos e as estruturas sociais e culturais que compõem o panorama da época. Somente não observando as regras canônicas foi possível conhecer melhor os textos escritos por mulheres, tidos, em geral, como deficientes e secundários. Essa outra maneira de se ler os textos constitui uma história literária escrita sobre diferentes bases cuja intenção é reconhecer a denúncia e subversão de alguns textos escritos por mulheres, com atenção inclusive para os relatos de cunho autobiográfico. (KAMITA, 2016, p. 112-113)

Segundo Rita Terezinha Schmidt (2021), o princípio de exclusão é instrumentalizado através da valoração gerada por definições do literário formados *a priori*, a partir dos quais certas obras são referendadas e validadas e outras não. No caso de textos de escritoras brasileiras do passado, sua invisibilidade decorre de um princípio político de valoração estética em que o conceito do literário foi historicamente naturalizado por discursos que, por serem atravessados por privilégios de classe, gênero e raça, estavam implicados, por um lado no estabelecimento de limites, interdições e silenciamentos e por outro

pela construção de vozes e subjetividades autorizadas e legitimadas. Os cânones literários nacionais foram concebidos para sustentar os ideogramas da nação, a função política e ideológica do romance enquanto narrativa fundadora da nacionalidade foi a de promover modelos de identificação coletiva alinhada por uma horizontalidade de pertencimento universalizante. Porém, alguns romances escritos por mulheres desconstruem essa noção ao exporem a extensão das violências praticadas pelo poder patriarcal e colonial. O estudo dos textos resgatados do esquecimento possibilita uma releitura do passado na medida em que desestabilizam a lógica da totalização universalizante pressuposta na ficção de tradição patriarcal moralista, colonialista, classista, racista e sexista.

Hoje, os estudos de textos de autoria de mulheres, nos mais diversos contextos nacionais, têm identificado deslocamentos e subversões em relação aos ideogramas da grande família nacional, bem como têm levantado interrogações pertinentes com relação ao paradigma da historiografia literária. Nesse contexto, a literatura de autoria de mulheres constitui pedra de toque para a reinterpretação do passado. Uma vez que, na condição de suplemento, uma diferença que não acrescenta, mas reitera o que já está dado, seus textos colocam em cena outras vozes, outros signos de pertencimento que desestabilizam a lógica da totalização pressuposta na ficção de uma tradição secular [...] textos reveladores do talento e visão de mulheres que haviam ousado desafiar o reduto exclusivista de homens letrados por meio de várias estratégias narrativas e do uso de enredos dramáticos que desestabilizam e mesmo desfiguram o imaginário social presente na metáfora nacional do “todos em um” (SCHMIDT, 2021, 42:20 a 45:00).

Como expõe Ana Paula Araújo dos Santos (2017b, p. 66), a escrita gótica de autoria feminina “foi vítima da veemente negligência com que a historiografia tratou a escrita feminina no Brasil”. Os principais manuais e compêndios de literatura nacionais pouco referenciam as escritoras, principalmente as do período oitocentista. Por meio de seu resgate foi possível identificar que, nas obras de autoria feminina no Brasil do século XIX, a poética gótica aparece como elemento significativo de expressão dos horrores do universo feminino.

Sandra Gardini Vasconcelos (2002a e 2002b) aponta que inúmeros romances ingleses circularam com grande sucesso de recepção no Rio de Janeiro (então capital) e no interior do país nas primeiras décadas do século XIX. Dentre eles a tradução portuguesa de *Os mistérios de Udolpho* e *O italiano*, duas das principais obras de Ann Radcliffe. “É, portanto, razoável supor que a literatura brasileira tenha sido marcada, desde os seus momentos iniciais, pelo

diálogo com a ficção gótica – especialmente pelas obras pertencentes à tradição do Gótico Feminino” (SANTOS, 2017b, p. 63).

De acordo com Schmidt (2021, 59:57 a 1:05:28), neste caso, a evocação do Gótico não pode ser vista apenas como uma apropriação acidental ou simples imitação. Através dos tropos Góticos, as escritoras brasileiras puderam traduzir suas percepções a partir dos seus lugares de pertencimento, lidar com questões associadas às ansiedades próprias ao contexto social e cultural de seu tempo e expuseram a história reprimida, ocultada e silenciada do processo de construção da nação, em especial os crimes da história patriarcal e colonial contra as mulheres, contra o povo negro e contra os povos originários. Essas narrativas:

Colocam em pauta a violência na origem da construção da nacionalidade, escancaram as feridas resultantes da empresa colonial imperial com seu padrão de abuso sexual e racial onde ronda o fantasma do incesto [...]. Esta é a família gótica por excelência e inscreve do ponto de vista alegórico a própria história da nação, uma história de extremas polarizações de gênero, de raça, de vícios e virtudes, de degradação e de heroísmo. (SCHMIDT, 2021, 01:14:28 a 01:16:25)

Assim como Zahidé Muzart (2008, p. 302), Ana Paula Araújo dos Santos (2017c, p. 1.847) também aponta em sua pesquisa a presença significativa de elementos do Gótico nos romances *D. Narcisa de Villar*, da catarinense Ana Luísa de Azevedo Castro (1859), *Úrsula*, da maranhense Maria Firmina dos Reis (1859) e *A rainha do Ignoto*, da cearense Emília Freitas (1899). Sobre o motivo da preferência dessas escritoras pelo Gótico, Muzart (2008, p. 307) levanta a hipótese de que, por ser problemático para as mulheres da época abordarem em sua escrita assuntos considerados escabrosos, estas optaram por utilizarem uma forma que as distanciaria da temática escolhida e não implicaria suas biografias nem suas vidas.

Como tantas outras escritoras do século XIX, Ana Luísa de Azevedo e Castro (1859)⁴⁰ publicou o romance *D. Narcisa de Villar* utilizando pseudônimo,

⁴⁰ Após a morte dos pais, a protagonista e heroína, D. Narcisa de Villar, jovem branca portuguesa de família nobre e rica, vem viver no Brasil com os três irmãos. O mais velho é governador da Colônia de Ponta Grossa, os irmãos são homens brancos tirânicos e ambiciosos e a maltratam. A solidão e o sofrimento da jovem são atenuados pelos cuidados de Ephigenia, uma “criada” (na verdade uma indígena escravizada) e seu filho Leonardo. Quando os irmãos lhe arranjam um casamento de conveniência com um coronel português rico e bem mais velho, o amor entre a heroína e Leonardo se revela. Na noite do casamento, os dois fogem em uma canoa pelo mar, enfrentando uma furiosa tempestade e se refugiam em uma gruta da ilha do Mel. Lá, são encontrados e assassinados por seus perseguidores. No final, é revelado que Leonardo era filho de um dos irmãos de Narcisa e, portanto, sobrinho dela.

era a “Indygena do Ipyranga”. Na obra, evidencia as violências do processo de colonização e a opressora hierarquia patriarcal. Temos o protagonismo e a voz da narradora que a tudo domina, revelando a opressão da mulher pela família e pela sociedade, o casamento como negócio, a violência contra as mulheres e contra os povos originários, a escravização imposta pelos colonizadores, compondo uma evidente denúncia à misoginia e ao racismo.

Como aponta Muzart (1999a, p. 267), em *D. Narcisa de Villar* “encontram-se vários elementos do Gótico, tais como a perseguição da heroína, o assassinato do par amoroso, a loucura dos assassinos com a decorrente conversão e reclusão em convento”. A ilha do Mel é apresentada como assombrada e deserta, contribuindo para a atmosfera Gótica. Schmidt (2021, 01:05:36 a 01:13:30) acrescenta que, no romance de Azevedo e Castro, o espaço incorpora uma natureza selvagem e assustadora porque povoada de maus presságios, como o anúncio de desastre iminente associado à iconografia da escuridão, uma representação que se diferencia da natureza benevolente ou do exotismo tropical que permeia romances do período. Também destaca o quanto é significativo o fato de o último refúgio do par romântico, antes de seu duplo homicídio, ser o espaço labiríntico de uma caverna, lugar de retorno ao feminino, paradigma de uma cultura originária historicamente ultrajada pela violência da “conquista” e da colonização por homens brancos.

Em *Narcisa*, temos a heroína romântica pura, bela e virtuosa, porém com a consciência de seu estado de submissão. É nessa consciência que vamos encontrar a voz feminina já trazendo uma crítica severa ao casamento de conveniência, o casamento como negócio imposto pelo pai às filhas. (MUZART, 1999b, p. 253)

Assim como o de *D. Narcisa de Villar*, o enredo de *Úrsula* (1859)⁴¹ apresenta temas polêmicos para a época. O pseudônimo “Uma Maranhense”

⁴¹ O enredo traz em primeiro plano da história de amor impossível entre uma moça branca pobre, Úrsula e um homem branco de família rica, Tancredo. Inicia quando Túlio, negro escravizado, salva a vida de Tancredo. Quando questionado sobre a melhor forma de ser recompensado, Túlio afirma só desejar que os escravos que cruzarem o caminho de Tancredo sejam tratados com respeito. Tancredo não só concorda como se mostra incomodado com a situação de seu salvador. Devolve a Túlio sua liberdade e os dois passam a ser amigos inseparáveis. Túlio se torna ouvinte e transmissor da história de Suzana, uma mulher negra que foi sequestrada de seu marido, filhos e família na África e que, aprisionada em um navio negreiro, presenciou as mais terríveis desumanidades a caminho de e durante uma vida de escravidão forçada no Brasil. O conflito do romance tem como centro a figura do tio de Úrsula, o Comendador Fernando P. que, além de querer se casar com a sobrinha contra a vontade dela, é um senhor de terras branco cruel, que tortura os escravos e maltrata a irmã – uma enferma que necessita de cuidados e é mãe de Úrsula. Na noite em que Tancredo se casa com Úrsula, é assassinado pelo Comendador

preservou o anonimato de Maria Firmina dos Reis, possibilitando que publicasse um romance abertamente antiescravista. É uma obra inaugural, de diversas formas: primeiro romance abolicionista nacional (LOBO, 2006, p. 193), primeiro livro publicado por uma pessoa negra no Brasil, primeiro livro publicado por uma mulher negra brasileira, primeira obra a trazer narrativas de memórias de antes da escravidão, “pela primeira vez o escravo negro tem voz e, pela memória, vai trazendo para o leitor uma África outra, um país de liberdade” (MUZART, 2008, p. 303) e um dos primeiros romances publicados por uma escritora no Brasil. Talvez seja o primeiro romance publicado por uma escritora no Brasil, é difícil afirmar com certeza, principalmente por ter sido publicado no mesmo ano que *D. Narcisa de Villar*.

No romance de Maria Firmina dos Reis, “A heroína não está presa num castelo, mas junto à cama da mãe parálitica. Suas aventuras não são por corredores escuros, labirintos e alçapões e sim pela floresta.” (TELLES, 1987, p. 164), os elementos do Gótico estão presentes “na perseguição do tio, no assassinato do herói, à porta da igreja, logo depois do casamento, no rapto da heroína e na consequente loucura desta [...] a obsessão do vilão, agora monge, perseguido até a morte, pelo remorso.” (MUZART, 1999b, p. 267) e, segundo Luiza Lobo (2006, p. 193), por trazer “descrições de cenas lúgubres no cemitério, de desenganos amorosos e da loucura de Úrsula”. Conforme Santos (2017d) assinala, além dos cenários sombrios, lúgubres e melancólicos que situam circunstâncias trágicas e cumprem a função de *locus horribilis*, o enredo denuncia o abuso de poder e a opressão gerada pelas leis familiares patriarcais e coloniais, as violências perpetradas contra mulheres e contra a população negra escravizada e utiliza como representante do vilão gótico um páter-famílias, um homem em posição de autoridade privilegiada no âmbito familiar e na sociedade patriarcal, cujo poder e impunidade são assegurados pelas próprias instituições reguladoras das normas sociais e que, ao subverter sua função de “protetor”, torna-se a principal ameaça e a principal causa dos horrores na narrativa.

O romance anuncia uma nova postura da mulher diante de problemas sociais, denunciando, de uma perspectiva abolicionista, os horrores do

e o crime provoca a loucura e o posterior falecimento da heroína. A dor e o remorso fazem com que o vilão deseje a própria morte. Fernando P. liberta seus escravos e se torna frei Luís de Santa Úrsula no convento dos Carmelitas, onde falece dois anos depois.

escravismo. Sob esse aspecto, a escritora avança ao defender certos valores, como por exemplo, a legitimidade da rebelião do filho bacharel em relação ao pai tirano; o seu projeto de se casar com uma jovem sem qualquer dote e a sua amizade por um escravo. E avança também quando atribui ao escravo uma forte personalidade (GOTLIB, 2003, p. 23)

Uma das obras pioneiras do Fantástico no Brasil (DUARTE, 1999, p. 725), em *A rainha do Ignoto*, Emília Freitas (1899)⁴² apresenta “uma comunidade utópica, regida por leis femininas, que quer se diferenciar da realidade patriarcal, grande responsável pela opressão das mulheres” (DUARTE, 2003, p. 19), formada por mulheres “que dominam a natureza, a técnica e a ciência, que ocupam cargos e funções com invulgar competência” (DUARTE, 2003, p. 19) e dirigida por uma Rainha republicana e abolicionista. Como aponta Elenara Walter Quinhones (2015, p. 73), “A Ilha do Nevoeiro, longe de um delírio, configura-se como um espaço criado ficcionalmente para possibilitar uma crítica à sociedade da época”.

O romance apresenta várias rupturas com os padrões oitocentistas, critica a lógica e a cultura misógina e, ao evidenciar a realidade patriarcal coercitiva que impossibilita condições profissionais e de atuação igualitárias denuncia as dificuldades, a violência e a opressão enfrentadas pela mulher na sociedade patriarcal. “*A Rainha do Ignoto* faz uma escolha absolutamente diferente do estilo dominante, ou seja, envereda pelo Gótico no que ele tem de trágico e sombrio. E esta raridade, este estranhamento é que confere ao romance o seu interesse.”

⁴² Após esgotar suas economias em viagens e futilidades, o jovem Dr. Edmundo se vê obrigado a voltar ao Brasil e a viver na antiga casa da família, na aldeia do vilarejo de Passagem das Pedras, no interior do Ceará. A lenda local mais contada e temida é sobre Funesta, a fada do Areré, uma mulher misteriosa que assombra uma gruta e os campos próximos. Edmundo ouve a lenda com ceticismo, até encontrar Funesta em uma de suas caminhadas noturnas. Fascinado, descobre que ela é uma Rainha, a poderosa governante de uma ilha composta por uma população só de mulheres chamadas de Paladinas do Nevoeiro, uma sociedade autônoma e altamente desenvolvida que se vale do poder da hipnose e da capacidade de se comunicar com o além para identificar, ajudar e resgatar outras mulheres doentes, em desespero ou oprimidas pelos homens. “Funesta é apenas um dos muitos disfarces da Rainha do Ignoto, que possui um reino secreto só acessível ao adentrar a gruta do Areré. Esse reino, denominado Ilha do Nevoeiro, se mantém escondido por indução hipnótica realizada pelas Paladinas, mulheres recrutadas pela Rainha que exercem diferentes funções dentro da sociedade. Edmundo adentra a comunidade feminina travestido de mulher [...] consegue permanecer três anos convivendo com a Rainha e conclui que ela é um ser a parte dos outros, por seus valores e qualidades in comuns. Finalmente, ele decide voltar para Passagem das Pedras e casa-se com Carlotinha, jovem apaixonada por ele desde o início da trama. A Rainha, ao ver que seu reino não atinge a dimensão que deseja, toma todas as providências necessárias para que todos os que vivem sob sua proteção fiquem amparados financeiramente e fisicamente e comete suicídio. A Ilha do Nevoeiro submerge completamente. Embora a Rainha lute contra as injustiças do mundo, para que as pessoas vivam bem, ela opta por dar cabo a própria vida” (QUINHONES, 2015, p. 71).

(MUZART, 2008, p. 307). Segundo Duarte (1999, p. 726), Freitas consegue conciliar aspectos fantásticos e sobrenaturais à um plano de regionalidade e, utilizando técnicas narrativas modernas para a época, instaura uma atmosfera que combina ingredientes de um fantástico medieval aos de narrativas inglesas de terror.

O romance de Freitas se diferencia sensivelmente dos demais romances escritos por mulheres da época. Não são as perseguições do vilão à personagem feminina nem as situações melodramáticas que impulsionam a trama, e sim a apresentação de uma utópica sociedade matriarcal, onde as mulheres, lideradas por Diana, a Rainha do Ignoto, exercem livremente as funções sociais, combatem a injustiça e protegem os oprimidos. Emília Freitas utiliza-se da maquinaria gótica para conferir um aspecto sobrenatural à líder dessa sociedade - que age de forma quase fantasmagórica ao longo de toda a narrativa -, e, também, de elementos fantásticos e mitológicos, que aproximam o reino do Ignoto ao mundo dos romances medievais e das lendas Arthurianas. Ao utilizar essas características, o romance filia-se não à tradição realista da literatura, mas à ficção gótica e à fantástica. (SANTOS, 2017a, p. 67)

As três narrativas possuem em comum rupturas com o discurso hegemônico, com a ideologia patriarcal vigente e com o padrão e as regras sociais das épocas em que foram publicadas e o fato de terem sido relegadas ao esquecimento. O recorte da insubordinação das personagens protagonistas, “o inconformismo em relação à opressão gerada por uma estrutura familiar e social regida por leis patriarcais” (SANTOS, 2017a, p. 64), de crítica ao modelo hegemônico patriarcal das sociedades de suas épocas e a utilização da poética gótica para representar os horrores relativos ao universo feminino aparecem nos três romances citados. Como obras descontínuas em relação às ficções canônicas de fundação, denunciam a extensão da violência praticadas pelo poder patriarcal ao exporem o silenciado e o reprimido da nossa cultura, as estruturas autoritárias e violentas de exploração e opressão perpetradas pela família, sociedade, Igreja e Estado. Sem ufanismo, as obras dessas escritoras são atravessadas por impasses improdutíveis, como por exemplo o fato da miscigenação, ao invés de significar redenção – como defendido por teorias eugenistas do século XIX e início do século XX⁴³ – desencadear uma série de violências físicas e psicológicas.

⁴³ No século XIX, surgiram as chamadas teorias científicas do branqueamento, propondo como solução misturar a população negra com a branca, incluindo os imigrantes europeus, geração por geração, até mudar o perfil “racial” do país, de negro a branco. Esse “ideal da miscigenação” do novo Estado brasileiro está representado em *A Redenção de Cam*, de Modesto Brocos (1895),

Tal como os demais autores do Gótico literário, nossas escritoras oitocentistas utilizaram determinadas estratégias que possibilitaram às suas narrativas suscitarem medo como efeito estético de recepção. Suas obras exploraram largamente as situações de violência física e/ou psicológica contra as personagens femininas, sejam elas virtuosas – como Úrsula e Narcisa – ou transgressoras, como é o caso de Sabina⁴⁴. Tenho defendido que este é o diferencial do Gótico Feminino: as escritoras dessa vertente unem a produção do medo à denúncia dos perigos vivenciados pelas mulheres em uma sociedade patriarcal, cujas leis nunca se mostram favoráveis a elas. Nesse sentido, é perceptível que Ana Castro, Maria Firmina dos Reis e Emília Freitas, entre outras escritoras do período oitocentista, tenham explorado o potencial dessas situações de terror e horror, de modo a estabelecer, na literatura brasileira, a nossa vertente do Gótico Feminino. (SANTOS, 2017c, p. 1855)

Essas escritoras brasileiras utilizaram convenções góticas para produzir terror e suscitar medo como efeito estético de recepção e, como as demais escritoras do *Female Gothic*, retrataram em suas narrativas horrores e medos específicos do universo feminino de sua época. “Em suas obras destacam-se os crimes, as transgressões e os tabus, os assassinatos sangrentos, a fantasmagoria e a loucura característicos da ficção gótica.” (SANTOS, 2017c, p. 1.847). Nestas narrativas, a família, o espaço doméstico, o “lar sacramentado”, ao invés de constituir um refúgio, torna-se um lugar de violências, perdas e traumas, onde as personagens femininas são aprisionadas ou oprimidas por um pai tirano ou por uma figura substituta e as relações humanas são arruinadas pela arrogância, crueldade, lascívia e poder despótico de homens brancos (SCHMIDT, 2021, 59:57 a 1:02:32). Ao estruturarem as narrativas a partir de certos tropos como coerção, aprisionamento e perseguição das personagens femininas, questões envolvendo violência de gênero, misoginia, herança e propriedade, assassinato, vingança, insanidade, incesto, segredo, ilegitimidade e bastardia, sinalizam uma ruptura da imagem tradicional do círculo familiar e por extensão, da nação.

Podemos, portanto, afirmar, sem risco de proselitismo, que o Gótico literário brasileiro [...] se faz presente em nossa literatura desde a

pintura à óleo reverenciada e premiada em sua época. O quadro mostra uma mulher negra que ergue as mãos e os olhos aos céus ao lado de uma mulher mais jovem, provavelmente sua filha, de tom de pele mais claro, que segura seu bebê branco. As três personagens representariam as três gerações necessárias para que o Brasil se tornasse um país branco. A obra é tão racista quanto misógina, não só por excluir os homens negros, mas também por objetificar as mulheres negras, atribuir-lhes um papel de “agentes do embranquecimento” do país e ao sugerir que essa possibilidade deva ser desejada e celebrada.

⁴⁴ Personagem do romance *A rainha do Ignoto* que, abandonada grávida pelo administrador da fazenda onde morava, com medo da cólera do pai tirano esconde a gravidez e assassina a filha recém nascida. Após o filicídio enlouquece e acaba internada em um manicômio.

formação dos nossos primeiros romances – especialmente o viés feminino do Gótico, que legou muitas de suas características particulares de nossa ficção. [...] há uma parcela de escritoras do século XIX e início do século XX [...] São elas Ana Luísa de Azevedo e Castro, Maria Firmina dos Reis, Emília Freitas, Júlia Lopes de Almeida, entre outras romancistas que apresentam em suas obras a utilização de fórmulas semelhantes aos enredos do Gótico setecentista - com a mesma junção de terror, sentimentalismo e situações melodramáticas. (SANTOS, 2017b, p. 66)

Outra escritora brasileira do final século XIX e início do século XX que também utilizou elementos do Gótico em sua obra foi a carioca Júlia Lopes de Almeida. Considerada “A ‘primeira dama da literatura brasileira’, foi na prática a primeira escritora profissional das letras brasileiras que conseguiu sustentar-se a si e à família com renda proveniente de seus livros” (SHARPE, 2004, p. 197). No entanto, ter sido a única escritora antes da metade do século XX a usufruir de grande fama (que inclusive excedeu as fronteiras do Brasil), cujas publicações foram bem recepcionadas tanto pelo público quanto pela crítica e uma das mais importantes personalidades literárias de sua época, não a livrou de ser apagada da historiografia e do cânone literários nacionais.⁴⁵

Segundo Sharpe (2004, p. 207), Júlia Lopes de Almeida pode ser classificada como “uma voz de ruptura na história da literatura brasileira, voz que ousou transgredir e discutir as limitações dos marginalizados e suas representações no imaginário social da última metade do século XIX e início do século XX.”. De acordo com Santos (2017a, p. 68), sua obra tem como tema principal o cotidiano doméstico e problemas do âmbito familiar, mas em *Ânsia Eterna*, de 1903, a escritora une à essa temática características próprias da estética Gótica. Nos contos “O caso de Ruth”, “As rosas”, “Os porcos” e “Sob as estrelas”, utiliza elementos do Gótico para evidenciar ansiedades relativas ao universo feminino. Ao retratar infanticídios, assassinatos e estupros, entre outras transgressões e violências enfrentadas pelas personagens femininas, retrata problemas relativos à condição das mulheres em uma sociedade patriarcal. “Em conjugação com a estética gótica, e com a visão sombria e desencantada que

⁴⁵ Felizmente, pesquisadoras brasileiras do GT Mulher e Literatura da ANPOLL resgataram a escritora e sua obra, bem como as de Ana Luísa de Azevedo e Castro, Maria Firmina dos Reis e Emília Freitas, entre outras. O resultado desse trabalho revisionista e de resgate tão imprescindível quanto necessário, elaborado com a colaboração de pesquisadoras brasileiras de diversas regiões do país ao longo de dez anos de investigação, foi organizado pela professora e pesquisadora Zahidé Lupinacci Muzart. Intitulado *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*, foi publicado em três volumes com um total de 3.287 páginas.

caracteriza esta literatura, a obra de Júlia Almeida foi capaz de revelar, de forma impactante, os horrores da vivência feminina.” (SANTOS, 2017e, p. 21). A morte como única saída possível para a condição em que se encontram, final que Júlia Lopes de Almeida destina às personagens femininas desses quatro contos, ressalta o desamparo e a impotência das mulheres ao serem submetidas à rígida moral social, as leis e os poderes institucionais patriarcais.

Maria Firmina dos Reis, Ana Luísa de Azevedo e Castro, Emília Freitas e Júlia Lopes de Almeida são apenas alguns nomes de romancistas brasileiras que apresentam, em suas principais obras, uma fórmula bastante semelhante aos enredos de perseguição e opressão típicos da tradição feminina do Gótico. Em suas narrativas, o ambiente doméstico aparece como locus mais frequente, e os horrores do âmbito familiar figuram como principal temática. O retorno fantasmagórico do passado revela uma série de transgressões perpetradas contra as personagens femininas por figuras patriarcais: pais, padrastos, irmãos e tios – homens que deveriam exercer a função de páter-famílias – utilizam o poder e a autoridade que possuem para abusar das heroínas. Assim, entre os assuntos mais frequentemente abordados em nossa literatura gótica de autoria feminina, destacam-se o inconformismo em relação à opressão gerada por uma estrutura familiar e social regida por leis patriarcais. Tal como no Gótico inglês, nossas escritoras retratam, com os tons lúgubres da poética gótica, os problemas enfrentados pelas mulheres. (SANTOS, 2017a, p. 64)

Nas obras das escritoras citadas acima, os elementos do Gótico assumiram uma configuração singular: a de uma forma narrativa muitas vezes associada à produção do estranho-inquietante-infamiliar, que lhes permitiu traduzir em seus livros tanto ansiedades próprias do contexto social e cultural de seu tempo, quanto suas percepções a partir de seus lugares de pertencimento, bem como revelar e registrar o que foi apagado e silenciado da história hegemônica, a face oculta da construção da nação – uma longa e contínua história de violências e crimes contra as mulheres, contra a população negra, contra os povos originários. Já Cassandra Rios, em sua obra, revela e registra a exclusão e a invisibilização da população LGBTQIAP+ e representa e apresenta os problemas relacionados com a negociação da existência lésbica na sociedade heteronormativa, como apontarei nos próximos capítulos.

CAPÍTULO 2 – TRANSGRESSÃO E CASSANDRA RIOS

2.1 A escritora mais censurada do Brasil

*Como posso arriscar-me a prosseguir
se o receio de que meu nome basta para a
proibição, sufoca?*

Cassandra Rios⁴⁶

Odete Rios Perez Gonzáles Hernández Arellano nasceu no dia 3 de outubro de 1932 no bairro de Perdizes em São Paulo/SP e faleceu no dia 08 de março de 2002, aos 69 anos. “Seu nome verdadeiro – Odete – não poderia aparecer” (RIBEIRO, 1970, p. 116), pois “sabia bem o que pensavam e falavam de gente como eu” (RIOS, 2006, p. 65). Como se pudesse prever a necessidade de proteger tanto sua identidade quanto a de sua família, aos treze anos adotou o pseudônimo Cassandra Rios. Escolha bastante significativa se levarmos em conta o lugar que Cassandra ocupa na mitologia clássica. Profetisa que, após se recusar a manter relações sexuais com o deus Apolo, foi amaldiçoada por ele: todas as profecias ou previsões feitas por Cassandra seriam tomadas como falsas e desacreditadas veementemente, fazendo-a ser considerada louca. “Cassandra, cujo nome significa ‘aquela que embaraça os homens’ [...] é, de facto, um símbolo da recusa patriarcal em confiar nas palavras das mulheres” (MILLS, 1989, p. 40 apud MACEDO e AMARAL, 2005, p. 14).

“Primeira escritora brasileira a ter sistematicamente explorado os amores lésbicos” (FIGUEIREDO, 2020, p. 334), seu romance de estreia – *A volúpia do pecado* (RIOS, 1948), também inaugura a literatura com protagonismo lésbico no Brasil, uma vez que é a “primeira obra de uma autora brasileira a centrar-se na descrição da descoberta do amor homossexual entre duas jovens e no desenrolar deste romance” (HOLANDA, 2020, p. 41). Publicado aos 16 anos com recursos próprios, já era transgressor e desviante do discurso hegemônico, pois trata-se de uma mulher escrevendo um livro protagonizado por duas adolescentes que se relacionam afetiva e sexualmente, no qual a sexualidade

⁴⁶ (RIOS, 1977b, p. 11)

da mulher existe com a finalidade de prazer, não de procriação e, ainda por cima, sem estar subordinada ao desejo masculino.

Sua obra surpreende porque ela menciona a força motriz do desejo homoerótico feminino, em outras palavras, trata-se de uma mulher escrevendo sobre o tesão feminino em uma sociedade em que prevalecia o imaginário sociocultural cristão de que a mulher deveria ser submissa ao sexo com fins de reprodução e procriação da espécie humana em um ambiente privado, sem direitos de publicizar ou emergir o seu desejo erótico. (ARAUJO, 2018, p. 94)

Além disso, a autora está inserida em uma sociedade que continuamente perpetua e cultua a crença de que o casamento heterossexual monogâmico e a orientação sexual voltada para os homens – mesmo se opressivos e não satisfatórios – são inevitáveis, componentes de suas vidas, “destino natural” das mulheres (RICH, 2012, p. 26) e que considera que: “gozo de feminino com feminino é a marginalidade do gozo [...] Deve ser menosprezado em sua essência” (JUDAR, 2017, p. 104).

A volúpia do pecado (RIOS, 1948) foi apenas o início de uma série de incontáveis obras. Cassandra Rios foi editada e publicada por diversas editoras, algumas clandestinas e teve a maioria de seus livros proibida e recolhida. Não é possível recuperar a totalidade de sua produção literária, a quantidade de títulos e edições é incerta e são igualmente imprecisas as datas de publicação da primeira edição dos títulos recuperados. Por isso a opção de atribuir-lhe a autoria de incontáveis publicações, a última póstuma: *Crime de honra* (RIOS, 2005) – com a mesma temática “a descrição da homossexualidade em cenários urbanos é a linha central recorrente que permeia toda sua obra” (SANTOS, 2003, p 18). Rendeu à Cassandra apelidos como “a grande pornógrafa”, “a Safo de Perdizes”, “a escritora maldita”, “demônio das letras” e “papisa do homossexualismo”.

Apesar de não ter sido a primeira a descrever gays e lésbicas na literatura brasileira, ao contrário de seus predecessores e contemporâneos, [...] não retratou o assunto da homossexualidade como uma patologia ou um vício moral envergonhante (SANTOS, 2003, p. 22).

Ainda não existe um reconhecimento da crítica literária brasileira sobre a existência de uma literatura de tradição lesbiana escrita por mulheres. Podemos dizer que essa ausência, em parte, é consequência de um tabu acerca das relações lésbicas, pois a literatura com protagonismo lésbico no Brasil está associada a qualificação do texto como “subliteratura”. Conforme Cristina Ferreira-Pinto (1999), a causa para a ausência de uma tradição crítica sobre esta

produção está na mesma ideologia que invisibiliza a mulher lésbica aos olhos da sociedade.

O sujeito lesbiano foge à definição aceita de "feminino", rompe radicalmente com os padrões de gênero estabelecidos, ao não se definir em função do desejo masculino e do sistema de reprodução biológica e de transmissão de valores econômicos e ideológicos. Por não ser possível categorizá-la dentro desses padrões, a lésbica termina reduzida ao "não-ser", ao que não se nomeia (e o que não se nomeia não existe) (FERREIRA-PINTO, 1999, p.405).

Levando em conta a invisibilização que o protagonismo lésbico vem sofrendo na literatura brasileira canônica e que as pouquíssimas personagens lésbicas existentes foram apresentadas muito mais com a finalidade de confirmar e (re)afirmar a "infelicidade de ser lésbica" e a lesbianidade como estereótipo e/ou estigma; que o "apagamento da existência lésbica (exceto quando vista como exótica ou perversa)" (RICH, 2012), tem reiterado "uma lacuna no campo literário quanto à autoria e representação da homossexualidade de mulheres na literatura, lacuna promovida por esquecimentos e apagamentos" (POLESSO, 2018, p. 4); e que os espaços mercadológicos, acadêmicos e canônicos no campo literário brasileiro contemporâneo ainda são monopolizados por epistemologias e lugares de fala hegemônicos, distantes da minha e de outras vivências e (r)existências lésbicas, se faz absolutamente necessário o resgate da representatividade presente na escrita de Cassandra Rios.

Escrevendo de uma posição específica, como uma lésbica brasileira que, como seus personagens, tinha de negociar opressão, identidade, classe e sexualidade diariamente, Cassandra conseguiu e atreveu-se a escrever explicitamente, não somente sobre indivíduos isolados, mas sobre comunidades inteiras de transgressores de gênero (SANTOS, 2003, p. 27).

Mesmo sendo a primeira mulher a atingir um milhão de exemplares de livros vendidos no Brasil e a única escritora no país a viver exclusivamente de literatura na época (RIBEIRO, 1970, p. 116), Cassandra não obteve o reconhecimento da crítica hegemônica, que nunca sequer mencionou suas obras. Levando em conta que "a história literária e as formações canônicas emergem como lugares histórico-político-discursivos, por excelência, do privilégio de um sujeito enunciador e, conseqüentemente, da produção textual de subjetividades hegemônicas" (SCHMIDT, 2011, p. 133), as chances de Cassandra Rios ser bem vista e reconhecida pela crítica literária eram ínfimas.

Segundo Adriane Piovezan (2006), a autora foi condenada e invisibilizada

pelo Estado pelo “tom pornográfico” de sua escrita e pela comunidade homossexual que a acusava de moralista.

Diante dela, padrões e referências se esvaziam, dificilmente podem ser usadas as categorias dicotômicas [...] proibida pela direita, desprezada pela esquerda, Cassandra Rios me lembra uma bruxa perseguida (e bruxa aqui tem o sentido que as feministas recuperaram: aquela que se rebelou contra padrões sócio-culturais⁴⁷ impostos) (LAMPPIÃO DA ESQUINA, 1978, p. 8).

Não há consenso quanto ao número de romances publicados por Cassandra Rios, a falta de registros é o resultado da tentativa de apagamento que sofreu. Da mesma forma, é inviável resgatar por completo a produção literária da autora, pois atualmente seus romances são raridades. Como afirma Tânia Navarro-Swain (2004, p. 15), “apaga-se ou se destrói o que não interessa à moral, às convicções, aos costumes, à permanência de tradições e valores que são dominantes em determinada época”. Das inúmeras publicações da “autora que produziu intensamente, por mais de quatro décadas, livros cuja maioria dos exemplares alcançava várias edições com tiragens próximas aos 300.000” (CASTRO, 2011, p. 57) restam pouquíssimas reedições e escassos exemplares disponíveis em sebos – sobreviventes da verdadeira “caça às bruxas” à qual tanto Cassandra quanto sua obra foram submetidas. Já que 36 de seus livros foram proibidos pela censura e na época os livros que tinham a circulação proibida eram apreendidos e destruídos e o método de destruição utilizado era a incineração (BRUM, 2020, p. 6), grande parte realmente teve a fogueira como destino.

Cassandra Rios chegou a vender por ano 300 mil exemplares de seus livros [...] sofreu forte censura sob a ditadura militar de 1964, tendo proibida a quase totalidade dos seus numerosos romances [...] Motivo alegado: pornografia. Mas o fato mais significativo, e pouco comum na literatura brasileira até então, é que o elemento pornográfico em Cassandra Rios tinha uma nuance particular: a homossexualidade feminina (TREVISAN, 2018, p. 255).

Apesar de intrinsecamente associada ao período de ditadura militar instaurado no país de 1964 a 1985, a perseguição sofrida pela “escritora mais censurada do Brasil” começou antes. O primeiro processo contra Cassandra Rios ocorreu no início da década de 1950, ainda no governo de Getúlio Vargas,

⁴⁷ Utilizarei muitas citações de textos anteriores ao novo acordo ortográfico da língua portuguesa e seria inviável marcar cada aparição de erro de impressão e/ou grafia que não corresponda à atual sem poluir o texto. Por isso, optei por adotar a grafia original dos trechos de reportagens e romances, sem atualizações normativas da língua portuguesa e sem o uso de *sic*.

por *Eudemônia* (1959)⁴⁸, seu terceiro romance publicado⁴⁹. Foi multada e condenada a um ano de prisão, mas a intervenção de um advogado da empresa em que editava seus livros fez o processo ser extinto.

Não há como precisar o início do processo de proibição de Eudemônia: no jornal *Lampião da Esquina* (1978, p. 9), ela (Rios) afirma: “O livro foi proibido depois de estar na 22ª edição, em 1954” [...] Já em *Mezzamaro, Flores e Cassis* (2000, p. 31), a escritora refere-se ao mesmo livro e sua proibição com dados diferentes: “As minhas primeiras proibições aconteceram em 1952”. (VIEIRA, 2014, p. 170)

De acordo com o texto de autoria desconhecida na apresentação do romance *Anastácia* (RIOS, 1977a): “O livro *Eudemônia*, quando proibido, já estava na 13ª edição, tendo sido vendidos mais de 100 mil exemplares”. A circulação do romance não foi liberada, o que não impediu sua vendagem clandestina (RIOS, 2000). Iniciou-se assim uma longa luta contra o silenciamento, pois segundo o autobiográfico *Mezzamaro, Flores e Cassis* (RIOS, 2000), somente *Eudemônia* rendeu-lhe 19 processos.

Em 1954, perdeu a conta das vezes em que foi intimada a comparecer perante diferentes juizes e delegados, acusada de “atentado à moral e aos bons costumes” por causa de um romance em que a protagonista lésbica vivia feliz e integrada a si mesma, enquanto homossexual (TREVISAN, 2018, p. 255).

O principal argumento utilizado era que os textos da autora atentavam contra os pilares da nação por promoverem a destruição dos padrões morais e dos “bons costumes” vigentes na sociedade, colocando em risco a “formação sadia e digna da juventude” e a família como instituição, por aliciarem à homossexualidade (PEREIRA, 2019, p. 40). Tratava-se, portanto, de censura moral, nessa categoria estão incluídos os cortes que visavam a chamada defesa dos bons costumes, que se dirigiam principalmente contra sugestões de “mau comportamento” por parte das mulheres, capazes de suscitar o desejo ou de inspirar nas mulheres condutas indesejáveis (COSTA, 2006, p. 231). Evidente na justificativa do censor para o veto integral da peça *A Mulher Proibida* (1959), adaptação de *Eudemônia* feita para o teatro pela própria autora: “a tese e os diálogos da peça da senhora Cassandra Rios são uma apologia declarada e nada decorosa ao lesbianismo” (IHA, 2016, p. 28).

⁴⁸ A data da primeira publicação, encontrada no livro *Nicoleta Ninfeta* (RIOS, 1973) de acordo com Vieira (2014, p. 233), é 1949.

⁴⁹ O segundo foi *Carne em Delírio* (RIOS, 1948), também de acordo com Vieira (2014, p. 233).

Em seu livro *Censura – minha luta meu amor* (RIOS, 1977b), a autora ressalta que a proibição de seus livros estava diretamente relacionada ao fato de se tratar de uma mulher escrevendo sobre ter prazer com outras mulheres e que cenas de sexo explícitas com protagonistas heterossexuais não faziam os livros serem censurados por não serem consideradas pornográficas ou atentatórias ao pudor. Cassandra publicou diversos romances com protagonismo heterocisnormativo utilizando pseudônimos masculinos e estrangeiros e, realmente, tratar de relações heterossexuais protagonizadas por homens heterocis e ter um “nome de homem” constando como autor nas capas permitiu que os livros passassem ilesos pela censura.

A interdição dos romances de Cassandra Rios prosseguiu, enquanto os de seus pseudônimos masculinos – “não eram Rios, mas eram Rios em outros idiomas, *River’s*, *Strom’s*, *Rivier*, *Fleuve*, etcétera!” (RIOS, 2000, p. 134) – faziam sucesso sem nenhuma restrição. Apesar de também conterem cenas de sexo explícitas, esses livros foram integralmente liberados e um de seus “autores” chegou a ser elogiado em nota no *Jornal da República* – “Oliver Rivers, ainda no prelo com uma coleção inteira dedicada à luxúria e às orgias, é na verdade um famoso escritor, tido como sério em qualquer círculo intelectual” (MARKUN, 1979, p. 18). Os romances assinados por Cassandra com a mesma abordagem explícita de relações sexuais que eram protagonizadas por casais heterossexuais também não sofreram a mesma proibição, o que só confirma que a censura moral buscava silenciar, antes de tudo, a voz e a escrita da mulher que, além de não ratificar a heteronormatividade, ainda ousava falar sobre a existência e a possibilidade de identidades e relações não hegemônicas e de sexualidade feminina não subordinada ao desejo masculino e à procriação. Neste sentido, Andrea Dworkin (1993) dispõe:

Não é segredo que o medo e o ódio aos homossexuais permeiam a nossa sociedade. Mas o desprezo pelas lésbicas é distinto. Está diretamente enraizado na aversão à mulher autodefinida, à mulher autodeterminante, à mulher que não é controlada pela necessidade, imperativo, ou manipulação masculinas (DWORKIN, 1993, p. 28 – Trad. Minha⁵⁰).

⁵⁰ Do original: “It is no secret that fear and hatred of homosexuals permeate our society. But the contempt for lesbians is distinct. It is directly rooted in the abhorrence of the self-defined woman, the self-determining woman, the woman who is not controlled by male need, imperative, or manipulation.” (DWORKIN, 1993, p. 28)

Como expõe Richard Miskolci (2009, p. 157), o objetivo da heteromatividade é “formar todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior e ‘natural’ da heterossexualidade” (MISKOLCI, 2009, p. 157). Em uma sociedade cuja estratégia principal de manutenção da heterossexualização das mulheres é invisibilizar a possibilidade lésbica e torná-la culturalmente ininteligível (RICH, 2012) para “assegurar que as pessoas nem mesmo perceberão que poderiam haver outras possibilidades” (KATZ, 1996, p. 152), explicitar a existência de relações e protagonistas lésbicas como fez Cassandra Rios, ocasionou sanções da censura tanto sobre a autora quanto sobre seus livros. Como citado no relatório final da Comissão Nacional da Verdade⁵¹:

Um dos casos mais graves e dramáticos de censura durante esse período que merece registro foi a campanha contra as obras de Cassandra Rios, uma escritora cuja ficção sobre a lesbianidade nada agradou os cães de guarda da “moral e dos bons costumes”. Com uma produção literária prolífica e milhões de livros vendidos, ela teve 36 de suas obras censuradas durante a ditadura. Dezesesseis processos judiciais foram propostos contra o seu livro *Eudemônia*. As acusações iam sempre no sentido de que seus textos continham conteúdo imoral e aliciavam o leitor à homossexualidade. Os danos financeiros para ela e suas editoras eram enormes, pois as forças da repressão e censura retiravam as suas obras das livrarias e apreendiam os seus livros nas gráficas. Infelizmente, artistas e intelectuais que geralmente se mobilizavam contra os atos arbitrários da ditadura não chegaram a se solidarizar com Cassandra Rios na sua luta interminável contra a censura, provavelmente por causa do conteúdo das suas obras. Pode-se afirmar que Cassandra Rios foi a artista mais censurada deste país durante a ditadura militar” (BRASIL, 2014, p. 304).

Como Maria Isabel de Castro Lima (2009) aponta, o fato de os livros de seus pseudônimos masculinos estrangeiros serem comercializados livremente, enquanto a obra assinada como Cassandra Rios era proibida deixa evidente o quanto a questão de gênero, leia-se misoginia, foi determinante para a decisão da censura. Enquanto a literatura da escritora precisava ser silenciada, por “conter assuntos que uma mulher não devia abordar publicamente”, aos “autores homens” que criou eram concedidas tanto a autoridade quanto a liberdade de fala-escrita, mesmo que erótica ou pornográfica. Somado a isso, existe outro

⁵¹ A CNV (Comissão Nacional da Verdade) foi instituída em 16 de maio de 2012 com a finalidade de apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas de 1946 a 1988 - período entre as duas últimas Constituições democráticas brasileiras -, com a finalidade de efetivar o direito à memória e à verdade histórica e promover a reconciliação nacional. "A novidade desta comissão foi mostrar que a ditadura agiu sobre sujeitos que foram por anos invisibilizados, como quilombolas, indígenas, LGBT, mulheres, etc." (HOLANDA, 2020, p. 234).

fator, que Eliane Santos da Silva (2021, p. 25) expõe: “a impossibilidade das mulheres a qualquer desvio referente a heterossexualidade e a procriação, colocou a lésbica em um lugar interdito de prática e discurso”. Ou seja, se Cassandra assinasse seus livros com um “nome masculino” ou se mantivesse a cisgeneridade e a heterossexualidade em sua escrita, não haveria interdição.

O silêncio é uma das formas de submeter o sujeito, é uma das tecnologias de poder. Odete/Cassandra Rios quebrou o silêncio com seus romances, e a punição foi terrível. Um assunto silenciado, como o da lesbiandade e da homofobia causaram e continuam causando danos reais em indivíduos reais, e as obras da autora foram, em um momento, modelo de diversidade nunca antes abordada pela literatura dessa forma, e com uma enorme abrangência de público leitor (LIMA, 2009, p. 64).

O resultado do projeto de censura-proibição-destruição-apagamento da obra de Cassandra Rios continua presente na dificuldade de acesso aos seus livros, lacuna que se perpetua e torna quase impossível conhecer seu real conteúdo. Raro e árduo é encontrar simples sinopses dos romances da autora e o não dito, o invisível, o vácuo que se configura faz com que a forma como Cassandra ainda nos é mostrada, apontada e (mal)dita se torne quase – e perigosamente – única: lésbica que só escrevia pornografia e, logo, autora de uma literatura de “menor qualidade” que não merece ser lida, sequer discutida, muito menos investigada. Como assinalado por Claudiana Gois dos Santos:

A classificação de ‘pornográfica’ atribuída aos textos de Cassandra Rios, bem como sua censura, sempre derivou mais de uma “tentativa da preservação” dos ditos “bons costumes” e da tentativa de apagamento de um projeto literário questionador, que de uma crítica literária apurada feita a partir de critérios claros e definidos, justamente porque as fronteiras entre erótico e pornográfico tendem a estar fluidamente unidas e sua valoração flutua de acordo com as propostas dos regimes sobre os costumes sociais (SANTOS, 2017, p. 266).

Como Dominique Maingueneau (2010) apresenta em seu livro *O discurso pornográfico*, o adjetivo “pornográfico” possui um caráter tão eminentemente pejorativo que sua utilização basta para desqualificar tudo aquilo ao qual esteja associado. De acordo com o autor, a censura é universal no que se refere à pornografia, uma vez que regimes políticos de todos os tipos, sem exceção, (de)limitam qual representação da sexualidade é aceitável. A literatura pornográfica está situada na parte mais inferior de todas as hierarquias de textos, pois o limite entre o que é ou não pornografia está vinculado à fronteira que separa as práticas dignas da “civilização de pleno direito” e as práticas que se

situam aquém disso. Um espaço consideravelmente fluido se levarmos em conta que a fronteira entre o lícito, o ilícito e o tolerado sempre foi tão mutável quanto ambígua, pois como Mainqueneau ressalta, o rótulo de “pornográfico” foi colado a obras que, em outras épocas, tempos ou lugares, certamente não seriam listadas nessa categoria.

Durante muito tempo, a fronteira entre censura política e censura das produções eróticas não era nítida, assim como também não era a fronteira entre a pornografia e textos que classificaríamos facilmente de “maliciosos”, “devassos”, “libertinos” etc. Em uma sociedade na qual as atividades sexuais são extremamente controladas, na qual a vida social é regida por uma nítida oposição entre as “mulheres para casar” e as prostitutas, toda evocação explícita de atividades sexuais, qualquer que seja seu modo de representação, aparece como profundamente subversiva para os “bons costumes”, noção que não separa, na cabeça dos censores, o político e o moral. (MAINGUENEAU, 2010, p. 94)

Como aponta Rick J. Santos (2003, p. 27), exatamente pela modalidade transgressiva de discurso que dava protagonismo e visibilidade à lésbica e questionava a distinção entre os modos “altos” e “baixos” de narração, a obra de Cassandra foi (de)marcada como pornográfica e ignorada pelos grupos elitistas hegemônicos que controlavam o campo literário no Brasil.

Pensar na exclusão de Cassandra dos reinos da “literatura de qualidade” somente por ela ter sido rotulada como escritora pornográfica é não ver que a pornografia em si é um código que mostra convivência com os valores e as normas de uma classe média, branca e heterossexual. É relevante mencionar que muitos dos contemporâneos de Cassandra, cujos trabalhos tinham também sido marcados como pornográficos durante o frenesi moralístico e ideológico do período militar de censura, foram mais tarde recuperados e tiveram seus “valores literários” reconhecidos por pesquisadores e acadêmicos. Num país onde aqueles que retêm o poder (editores, críticos, censores militares, membros da academia, revisores e empreendedores da imprensa etc.) para fazer a separação entre “Arte” e “cultura de massa” (leiam “qualidade” e “lixo” respectivamente) são altamente heterossexistas, misóginos, classistas e eurocêtricos, a própria distinção entre “qualidade” e “lixo” é um posicionamento político que tem que ser questionado e compreendido em relação a seu contexto sociopolítico e literário. (SANTOS, 2003, p. 28)

Nas últimas décadas, Cassandra Rios e seu projeto literário se tornaram objeto de pesquisas acadêmicas e têm motivado uma série de artigos, monografias, dissertações e teses, sendo pioneira a tese de doutorado intitulada *A different woman: identity, class and gender in Cassandra Rios's work*, defendida em 2000 na Universidade Estadual de Nova Iorque por Rick J. Santos, brasileiro radicado nos Estados Unidos. No presente trabalho, não realizei uma pesquisa extensiva sobre artigos e monografias. No entanto, até o momento, 19

de julho de 2022, encontrei dezesseis trabalhos acadêmicos no Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que tratam de Cassandra Rios e/ou sua obra literária. Onze dissertações de mestrado: três em Letras (PIOVEZAN, 2006; RODRIGUES, 2020; SANTOS, 2020); duas em Estudos Literários (PAIM, 2014; SOUSA, 2020); duas em História (NÓBREGA, 2015; CARDOZO, 2018); uma em Literatura (LIMA, 2009); uma em Literatura e Interculturalidade (CANTALICE, 2011); uma em Crítica Cultural (PEREIRA, 2013); e uma em Estudos da Linguagem (SILVA, 2020). Cinco teses de doutorado: uma em Letras (VIEIRA, 2010); uma em História (VIEIRA, 2014); uma em Literatura e Cultura (PEREIRA, 2019); uma em Sociologia (HOLANDA, 2020); e uma em Psicologia (MEZZARI, 2021). Ao avaliar o foco de pesquisa dos trabalhos mencionados, não encontrei qualquer inclinação de estudos que relacionem Cassandra Rios ao Gótico.

São necessárias ressignificações, novas e diversas miradas para o conteúdo do projeto literário que Cassandra criou e produziu, além do protagonismo e (r)existência lésbica da escritora e de suas personagens, aos quais sua obra é reiteradamente reduzida. Obviamente, sem desconsiderá-los, já que são dados essenciais para sua compreensão e leitura situada. Ao (re)lermos a obra de Cassandra, é imprescindível situar o contexto em que foi produzida e o lugar de fala da escritora: mulher, cis, branca, lésbica, brasileira, paulistana de classe média, nascida na primeira metade do século XX. No entanto, o enfoque da produção literária de Cassandra Rios não se encerra no debate sobre censura e pornografia, pelo contrário, oferece diversas possibilidades de (re)significação, sendo uma delas o laço entre lesbianidade e horror, em especial a utilização de elementos do Gótico como forma de representar e/ou apresentar os problemas relacionados com a negociação da existência lésbica na sociedade androcêntrica e heteronormativa.

2.2 A Safo de Perdizes sob o signo do Gótico

Nas sombras, as verdades surgem.

*Cassandra Rios*⁵²

⁵² (RIOS, 1968, p. 180)

Ao propor e buscar uma reflexão sobre elementos da narrativa e da maquinaria literária gótica no romance *A serpente e a flor* (1965⁵³), deparei-me com a presença do Gótico em outras três obras de Cassandra Rios publicadas no início da década de 1960: *Muros altos* (1962⁵⁴), *A borboleta branca* (1962⁵⁵) e *A breve história de Fábria* (1963⁵⁶). Ao apontar a existência desses elementos, sem aprofundar sua análise nem investigar as obras em que estão inseridos, não pretendo inscrever a autora dentro da tradição gótica, apenas estabelecer aproximações de suas obras com o *Female Gothic* e com o *Lesbian Gothic*.

Em *Muros Altos* (RIOS, 1973a⁵⁷) a protagonista-narradora Leda é uma mulher cis branca de 34 anos que, apesar de econômica e socialmente privilegiada, não encontra satisfação em sua vida e em seu marido, considerados impecáveis e invejáveis pelas pessoas que a cercam. Em uma ida ao *Peg-Pag*⁵⁸ depara-se com Luciana, colega do internato de freiras em que estudou e que não via há 17 anos. Esse fato, aparentemente banal, serve de gatilho e partida para a narrativa, uma vez que não se trata apenas de uma colega, mas da primeira parceira amorosa e sexual de Leda. A partir disso, o romance adquire um aspecto de recomposição, resgate e (re)lembranças, no qual a narradora revisita seu passado, em forma de *flashbacks* confessionais entremeados com a realidade presente.

Tenho dentro de mim eternos muros altos e portões de ferro com os seus cadeados e chaves guardadas pelas mãos vigilantes do subconsciente que um dia, sem mais nem menos, escancarou-se num conflito belicoso. Prisões de muros elásticos a acompanhar meus passos: a família primeiro, depois o marido. Convertida em mulher casada de reputação íntegra e inatacável, jamais tivera manifestação em meus pensamentos dos segredos daqueles tempos de Internato, dos tempos de desejos exagerados de sensações. Dos tempos que pertenciam a fantasmas (RIOS, 1973a, p. 31).

Essas (re)lembranças, que a protagonista havia mantido como “uma cicatriz que ficara no subconsciente, num cantinho do cérebro” (RIOS, 1973a, p. 17), não dizem respeito somente à Luciana – “um amor fervente que de repente esfriou substituído por outro mais intenso ainda” (RIOS, 1973a, p. 180) – mas

⁵³ Data da 1ª edição encontrada no livro *Nicoleta Ninfeta* (RIOS, 1973b) de acordo com Vieira (2014, p. 233).

⁵⁴ Idem nota anterior.

⁵⁵ Idem nota anterior.

⁵⁶ Idem nota anterior.

⁵⁷ Edição que utilizarei como referência.

⁵⁸ Rede de supermercados de São Paulo, o primeiro da cidade, inaugurado em 1954.

também à Irmã Vanessa, noviça por quem Leda se apaixona, e que inicialmente a corresponde, mas depois se arrepende e a rejeita. A perda de Luciana (retirada do internato pelos pais) e de Irmã Vanessa (que deixa o internato para fazer os votos em um convento e tornar-se freira) faz com que Leda sofra uma febre misteriosa que exclui ambas de sua mente:

A alucinação tomava aspectos assombrosos. Senti a metamorfose operando no meu cérebro, no meu corpo. [...] A cama virava num rodopio vertiginoso e brecava súbito como retida por mãos de ferro. Eu sentia meu corpo úmido e os arrepios gelados agitando-me. Meus dentes batiam e por eles escapava apenas como que um zumbido que era um gemido escaldante. [...] Quando deixei aquela enfermaria, era um boneco, ou talvez a mesma Leda antes da chegada de Luciana e o aparecimento de Irmã Vanessa. [...] Tinha um só objetivo: Recuperar o tempo que estivera doente para estudar e poder me graduar. Precisava sair de lá. Fugir de alguma coisa que não lembrava o que fosse, porque tudo havia sido apagado da minha mente, queimado, incinerado pela febre (RIOS, 1973a, p. 251).

É o retorno do recalçado⁵⁹, que faz com que a narradora vá aos poucos adquirindo consciência não somente da existência de traumas e espectros passados, desmemórias que tinha reprimido e que retornam para assombrá-la, exigindo resoluções e encerramentos, mas também do quanto o desejo homossexual reprimido em sua juventude atuava como fonte de medo e culpa em sua vida atual. O enfrentamento e a aceitação de seu passado a conduz a recuperar o controle de seu presente e escolher o próprio futuro.

Além da narrativa ser determinada pelo “imperativo da repetição, do retorno daquilo que é, sem sucesso, reprimido” (SAVOY, 1998, p. 4 – Trad. Minha⁶⁰), o internato de freiras – símbolo da educação feminina feita na base do isolamento, dentro de um mundo de uma forçada e forçosa “inocência” –, opera como *locus horribilis*, já que, ao ser apresentado como uma espécie de prisão,

⁵⁹ “*Verdrängung*” (recalque em alemão) está presente desde os primeiros escritos de Freud. Constitui-se como um mecanismo de defesa, em que a pessoa remete para o inconsciente aquilo que vai contra as pulsões do seu próprio “eu”. (FREUD, 2010a, p. 64-65). O retorno do recalçado ou retorno do reprimido é o processo pelo qual elementos reprimidos, preservados no inconsciente, tendem a reaparecer, na consciência ou no comportamento. (FREUD, 2010a, p. 70). Ao descrever o inquietante estético, Umberto Eco (2007, p. 312) acrescenta que o retorno do recalçado consistiria em algo esquecido que reaflore, um inusitado que reaparece após a remoção de algo anteriormente conhecido e que havia perturbado ou nossa infância individual ou a infância da humanidade (como fantasias acerca de espectros e outros fenômenos sobrenaturais), convertendo-se em um tema de horror e próximo ao gótico.

⁶⁰ Do original: “the imperative to repetition, the return of what is unsuccessfully repressed” (SAVOY, 1998, p. 4)

configura um espaço de formação marcadamente opressor e do medo, facilmente associável à instituição *Lowood* de *Jane Eyre*⁶¹.

A vida no Internato era uma disciplina rigorosa à qual nos condicionávamos desde os oito anos de idade, obrigando a nascer no nosso íntimo a humildade para o respeito e submissão, o autocontrole, a falsidade ingênua do temor ao pecado e ao sexo e tudo que a ele dissesse respeito (RIOS, 1973a, p. 189).

Como aponta Júlio França (2016, p. 2492-2493), o núcleo espacial do terror – *locus horribilis* ou *locus horrendus* é um dos muitos elementos convencionais da tradição gótica, essencial para a produção do medo como efeito estético ao expressar a sensação de desconforto que as personagens experimentam ante o espaço físico e social em que habitam. Considerado um aspecto fundamental da “maquinaria gótica”, destaca-se por sua recorrência e importância para a estrutura narrativa gótica e pode estar representado por localidades que configurem uma ambientação/espacialidade que ocasione o efeito desejado de medo, terror, horror, repulsa, ansiedade e/ou paranoia.

Os corredores escuros e labirínticos, fonte de impressões fóbicas, que Leda atravessa durante a noite rumo a seus encontros furtivos e ilícitos com Luciana nos remetem à fantasmagoria associada ao conflito interno, que expressa a sensação de temor, desconforto e estranhamento que a adolescente experimenta ante o espaço social-institucional patriarcal heteronormativo que vigia-reprime-educa-controla para manter o corpo da protagonista dentro de suas normas.

Em outra ocasião, numa outra circunstância eu morreria de medo se tivesse que fazer aquele trajeto a tais horas. Tinham um aspecto sinistro aqueles caminhos escuros e frios, com aquelas sombras disformes projetando-se de vez em quando nos vitrais nas extremidades de alguns corredores e saguões. Ora por vez tinha que me esconder das freiras que apareciam imprevisivelmente, assustando-me como se fossem fantasmas do outro mundo, de um mundo de sombras negras, de vultos lúgubres (RIOS, 1973a, p. 141).

A espacialidade do terror também se encontra presente na igreja, no caminho secreto revelado por Irmã Vanessa que conduz Leda à cela da noviça, onde Irmã Vanessa a espera durante a noite. A atmosfera de medo é criada tanto pela objetividade do espaço físico quanto pela subjetividade do espaço

⁶¹ Romance Gótico da escritora britânica Charlotte Brontë publicado em 1847, lançado originalmente em Londres pela Editora Smith, Elder & Co. Marco do gênero *Bildungsroman*, (romance de formação), acompanha a jornada da protagonista que dá nome ao livro ao longo de sua vida.

psicológico da protagonista, carregado de medo e culpa pela dupla transgressão que deseja e irá cometer: sexo com outra mulher que, ainda por cima, está se preparando para ser freira.

Os passeios laterais entre os bancos pareciam alas de um cemitério, conduzindo ao Cruzeiro que ali era o altar, os vitrais coloridos, os relevos e lajes, as incrustações a ouro dos frisos decorativos, as barras ornamentais, a decoração arquitetônica da nave, as colunas e os capitéis reluzentes, lançavam sombras no chão de mosaicos rosados que, em estrias de luz, se projetavam pelos vitrais das paredes. Tudo me assombrava! Uma impressão fúnebre invadia-me, enchendo-me de medo ao deparar com as imagens dos santos emergindo dos nichos [...] as velas compridas com os pingos de cera escorridos acumulados nos castiçais de prata, os reposteiros de veludo vermelho com as franjas de ouro, o perfume dos botões de rosas brancas, que naquela noite enfeitavam os vasos, recendia na atmosfera fria e impressionante. Uma lamparina tremeluzia sob uma cúpula de vidro vermelho-fosco, à direita do altar; era a única coisa viva, fraca, que não iluminava nada, formando apenas um pontinho que vacilava no ar fantasmagoricamente como um fogo fátuo. Prossegui em tumulto, olhando à volta de mim como se temesse que uma daquelas estátuas pudesse começar a se mover de repente como espectro nascido nas horas sombrias da noite em recintos pomposos e macabros como mausoléus de imagens. A grosso modo, parecia-me que mil pares de olhos vivos me seguiam, afrontosamente (RIOS, 1973a, p. 171).

Um espaço que se torna capaz de inspirar medo não somente em decorrência de suas características concretas, mas também por causa da percepção subjetiva (de pecado, condenação, crime, castigo e traição da namorada Luciana) que representa para a narradora.

Em *A borboleta branca* (RIOS, 1974⁶²) a protagonista Paula é uma mulher cis branca de 30 anos que, após a morte do marido Charles, deixa os Estados Unidos, país onde viveu com ele por mais de 16 anos e retorna ao Brasil. Apesar de sua irmã Ariette estar desaparecida, sem jamais ter tentado se comunicar com ela durante todo esse tempo, vai morar com o cunhado Filipe e a sobrinha Fernanda em um casarão que desde o início desperta-lhe um “efeito tétrico” de “sombria impressão”, algo incapaz de explicar e de compreender.

Naquela sala de móveis antigos, como a comprovar o espírito conservador de tradicional família, janelas sem cortinas, braços no espaldar das cadeiras de madeira escura e sem brilho, mesa comprida, sempre aberta, parecendo conservar em seus lugares, sombras do passado. [...] Um aspecto sombrio predominava em tudo, como se a qualquer momento, de um dos cantos daquela sala fôsse surgir um fantasma. [...] O silêncio era sinistro e morno, fôfo como as únicas cortinas de gaze que esvoaçavam nas portas dos pavilhões. Na decoração geral não se poderia confundir o estilo inglês, porém um tanto quanto sóbrio demais, quase severo, criando um ambiente de

⁶² Edição que utilizei como referência.

mistério, como se ali naquela casa um terrível segredo se ocultasse (RIOS, 1974, p. 16-17).

Utilizando palavras e expressões como: “silêncio sepulcral”, “silêncio assustador”, “sombras”, “segredos”, “ambiente sinistro” repetidamente para descrever a atmosfera do casarão, a narração situa-o como espacialidade do medo, como pode ser observado nos trechos seguintes: "o ambiente desta casa... a atmosfera daqui, tudo abafado, frio, sinistro, sombrio, hostil" (RIOS, 1974, p. 106) – "temia aquela casa e parecia que tudo agora, os moveis, as flores, o ar estava impregnado de cheiro de cadáver" (RIOS, 1974, p. 133).

Cada vez mais, Paula sente-se "desamparada e só" (RIOS, 1974, p. 99), "uma ruína humana" (RIOS, 1974, p. 142) e se vê "criando ideias loucas, querendo desvendar um mistério" (RIOS, 1974, p. 37). A protagonista alimenta a suspeita de que a irmã tenha sido assassinada pelo cunhado e que esteja enterrada atrás de seu quadro/retrato em cima da lareira da sala, verdadeiro e mórbido altar sempre adornado com rosas vermelhas e castiçais com velas acesas que reafirma na casa e na vida das personagens a presença de Ariette, tão inesquecível quanto *Rebecca*⁶³. Da mesma forma, Leda passa a acreditar que o espírito da irmã (per)segue-a: “quando ela saiu do quarto teve a impressão de que era acompanhada por uma sombra que contava seus passos e ria baixinho” (RIOS, 1974, p. 21), "No silêncio do quarto, Paula sentia a presença de algo." (RIOS, 1974, p. 53) e que Ariette pretende apossar-se do corpo da filha:

Paula velava, atenta, como se temesse que aquela coisa pendurada no invisível espalhando aquela impressão à volta, tomasse posse do corpo inerte que desfalecera sob efeito de soporíferos. Os olhos aguçados procuravam como pupilas ultravioleta focalizar coisas proibidas aos olhos dos mortais. Ela sentia a vibração no ar. [...] Viu as luzes diminuir e sentiu mais forte aquele cheiro, como se o ar estivesse incinerado de cadáveres de coisas diversas. [...] sentiu que venceria aquela luta. Que enquanto ali estivesse, Ariette nada faria. Continuará gemendo pelos cantos da casa até que se diluísse completamente no nada para onde deveria partir. [...] O crucifixo entre as mãos, o olhar firme no rosto de Fernanda, Paula sentia-se quase aniquilada, recebendo aquele peso da força da outra, querendo derrubá-la. Doíam-lhe as costas, a nuca, a garganta estava seca, os dedos amortecidos. Uma gotinha de amor era o poderoso fluido combatendo o espírito perdido nas trevas do mal. [...] Ariette estava ali. Podia imaginá-la açoitada na sua forma amorfa a um canto do quarto à espera de um descuido seu para apoderar-se do corpo inerte. Eram duas forças de

⁶³ Romance da escritora britânica Daphne Du Maurier publicado em 1938, apresenta uma mulher (cujo nome não é revelado) que vive assombrada pelo fantasma da primeira esposa do seu marido, a Rebecca que dá nome ao livro. Apresenta elementos da literatura gótica e foi alvo de especulações sobre o fato de ser muito parecido com o livro *A Sucessora*, da escritora brasileira Carolina Nabuco (1934), publicado quatro anos antes.

pensamento lutando. Um coração pulsava acelerado e um pensamento erguia-se no ar batendo contra as coisas numa revolta incontrolável. (RIOS, 1974, p. 144).

Essa sensação de desolação, pavor, paranoia e da presença de algo sombrio e sobrenatural, de uma pressuposta possessão espiritual que, na verdade, não existe – pois como é revelado depois, Ariette fugiu com o amante e está viva –, reflete o estado de espírito conturbado de Paula ao deparar-se com o desejo homossexual que sente pela sobrinha e que, ao ser correspondida, realiza/concretiza. Podemos considerar que a protagonista seria assombrada por seu “eu lésbico” reprimido e por sentimento de culpa, pecado e medo suscitados pela relação que, além de dissidente da heteronorma, é incestuosa – segundo os parâmetros morais e culturais da sociedade em que vive e que traz dentro de si. Afinal, Fernanda é filha de sua irmã e, apesar de nunca terem estabelecido esse vínculo, para todos os efeitos as duas são tia e sobrinha.

Estava com os olhos fixos na porta como à espera de que alguém aparecesse para libertá-la daquele sonho que a imobilizava sobre a cama, possuída de medo, medo de coisas absurdas e inqualificáveis, de coisas irrealis e de uma simples garôta de dezesseis anos. O coração baqueou. Ficou atenta. Recostou-se mais na cama e jogou o livro para o lado. Alguém gemeu. Alguém gemeu lá fora. O terror imobilizou-a por alguns segundos. A porta abriu-se e diante de seus olhos arregalados, Fernanda surgiu pálida, lívida, as mãos trêmulas erguidas à altura do rosto, a boca entreaberta, os lábios estirados e nervosos, o queixo batendo, parecia querer dizer alguma coisa e não ter voz ou força para falar. Diante da sua mudez, Paula que a olhava ainda atônita, não conseguia dizer nada. Fernanda parecia uma sinistra aparição, querendo incutir-lhe pavor. Os cabelos bronzeados, escorridos sobre os ombros, as faces brancas, os olhos naquela expressão alucinada, parecia possessa por repentina loucura. Paula inquietou-se. Abriu a boca para falar e antes mesmo que lhe escapasse som de voz da garganta, Fernanda desceu a mão para o comutador, apagando a luz. A porta fechou trepitosamente e tudo ficou escuro (RIOS, 1974, p.100).

A narrativa, portanto, parece combinar tropos tipicamente góticos como o *locus horribilis* sob a forma do casarão enorme e decadente, pulsões reprimidas, retorno do passado não resolvido, excesso e transgressão, fantasmagoria, delírio, medo, confusão mental, loucura e paranoia.

Em *A breve história de Fábria* (1964⁶⁴), Phaedra é uma jovem mulher cis branca que se muda para uma pensão de moças após ser contratada como professora de inglês em um curso clássico noturno da cidade. O quarto que lhe

⁶⁴ Edição que utilizarei como referência.

seria destinado ainda encontra-se ocupado pela antiga moradora, por isso a dona da pensão instala Phaedra no quarto de Fábria – ausente devido a uma viagem de férias – a quem descreve como "ótima criatura, embora tenha suas esquisitices e se torne sinistra às vezes" (RIOS, 1964, p. 9). Inicialmente, Phaedra sente-se temerosa por estar invadindo a privacidade da outra:

Phaedra ficou só, sentindo-se completamente perdida naquele quarto estranho, pertencente a uma mulher que ela não conhecia, e de quem já formava uma ideia. E teve medo [...] enquanto puxava a pesada cortina vermelho escuro, de veludo, e olhava a chuva densa e leve cair com um ritmo e aspecto de que nunca mais fôsse parar de chover. Uma chuva de fios prateados amortecendo o cinzento daquele anoitecer frio. [...] Havia um certo cuidado na decoração daquele quarto acolhedor e ao mesmo tempo sombrio. Alguma coisa que combinava com o interior triste das pessoas, quando gostam de se encontrar sós, distanciadas do mundo, das coisas terrenas e engolfarem-se com os seus sentimentos mais secretos. O ar daquele quarto parecia impregnado de sentimentos refreados, não transmitidos (RIOS, 1964, p. 14).

A atmosfera/ambiente de terror neste caso é um reflexo do medo e da insegurança da protagonista e se intensifica quando ela encontra em cima da escrivaninha um caderno, na verdade uma espécie de diário de Fábria, uma narrativa repleta de elementos que remetem à escuridão, monstruosidade e morte, como no trecho de sonho a seguir:

Os vultos estavam ali e eu voltei-lhes as costas. saí correndo até alcançar a encruzilhada. Ali, fiquei, cansada, olhando o estranho veículo que passava. Era um coche negro puxado por dois cavalos cinzentos e suados. [...] Era um carro fúnebre. Parou bem ao meu lado e vi, quando a porta se abriu, um ataúde também negro com frisos dourados. Tentei afastar-me e não consegui mover-me. Os cavalos empinaram-se, soerguendo-se nas patas traseiras, encontrando-me como um obstáculo a barrar-lhes o caminho. Relincharam, o que eu apenas percebi ao ver as mandíbulas arreganhadas, porque não ouvi som algum. O desespero invadiu-me. [...] A tampa do caixão movia-se e eu continuava tentando escapar dali. Meu coração batia furioso e todo meu corpo contorcia-se num esforço sobre-humano para fugir. Uns dedos compridos, cadavéricos, envoltos em teias de aranha alongaram-se, surgindo um braço esquelético e sujo de excremento. A tampa do caixão abriu completamente, rangendo. Um vulto ergueu-se, saltou e a distância que nos separava começou a diminuir a cada passo da horrenda criatura, enquanto que eu, tentando escapar, ia reconhecendo naquela figura alguma coisa familiar que em vez de me pôr tranqüila apavorava-me mais. Estava ofegante, transpirando, pela aflição horrível de sentir-me presa ao chão, os pés pesados como chumbo. Tentava gritar e minha voz subia até a garganta e lá ficava paralisada, ardida, queimando-me, enquanto minha boca arreganhada fazia doer-me os maxilares tal a força que empregava para gritar. O vulto esvoaçando em minha direção duplicava-se em sombras. [...] Laivos viscosos empapuçavam aquêles olhos sangrentos. As mãos descarnadas fediam à terra úmida e pestilenta e no lugar das costelas, balouçando, um coração negro que era um pedaço de fezes em redor do qual esvoaçavam môscas varejeiras. Daquela coisa balouçante e fétida que estava no lugar do coração, mil olhinhos de vermes

espiavam-me com suas bôcas escancaradas e liquefazendo-se em pus. Horripilante momento em que o vulto, unindo-se ao outro, transformou-se em névoa esverdeada e atingiu-me o peito como um dardo venenoso a injetar-me a vida. Finalmente tudo acabou, porque acordei. Tais acontecimentos permaneceriam sem explicação e não me mortificariam tanto se eu não tivesse reconhecido naquela dupla asquerosa, alguém muito familiar: Eu (RIOS, 1964, p. 33).

Em seu manuscrito confessional cheio de excessos e imagens fantásticas, a autora revela que é lésbica e que assassinou duas mulheres que a deixaram. A primeira reação de Phaedra é considerar que "Fábia era uma homossexual e isso era uma grande e fabulosa história" (RIOS, 1964, p. 62) e quando uma das pensionistas a aconselha a se mudar do quarto para "evitar certas complicações... e falatórios" (RIOS, 1964, p. 65), ignora a recomendação.

Como aponta Claudio Zanini (2019, s/p), "A noção mais básica da ontologia monstruosa é a norma(lidade). O monstro não se encaixa, não pertence, não está contido nela". Podemos considerar que, pelo olhar heteronormativo lesbofóbico das outras pensionistas – exemplificado no trecho a seguir: "fiquei com receio e afastei-me dela, fazendo-lhe um desaforo... porque... eu temi que pensassem que eu era... sua... sua amiga..." (RIOS, 1964, p. 83) – o simples fato de ser lésbica situa Fábia como personagem monstruosa, uma vez que a identidade sexual "desviante" está sempre sujeita ao processo de sua transformação em monstro. Ocupar o papel de diferença materializada e ser lida como "outro" a constitui como ser monstruoso e a torna alvo de abjeção. Abjeção aqui compreendida de acordo com Miskolci (2017, p. 24): "se refere ao espaço a que a coletividade costuma relegar aqueles e aquelas que considera uma ameaça ao seu bom funcionamento, à ordem social e política. [...] A abjeção, em termos sociais, constitui a experiência de ser temido e recusado com repugnância, pois sua própria existência ameaça a visão homogênea e estável do que é a comunidade". A própria Fábia demonstra ter consciência disso:

Há necessidade de existir o que perseguir. Cabe a nós homossexuais um tempo de ser caça para os sádicos caçadores. Os "perfeitos", ou "normais" deveriam usar um símbolo viril na lapela, como os nazistas usavam a suástica. (RIOS, 1964, p. 41)

Como aponta Michel Foucault (2010), o conceito de "anormal" foi construído pelo saber jurídico-penal e caminhou em direção a uma psiquiatrização do desejo e da sexualidade. Entre o terço final do século XIX e

meados do século seguinte, “a homossexualidade foi inventada como patologia e crime, e os saberes e práticas sociais normalizadores apelavam para medidas de internação, prisão e tratamento psiquiátrico dos homo-orientados” (MISKOLCI, 2009, p. 157). A adoção do princípio da necessidade de “defesa social” contra indivíduos ou classes considerados “perigosos” contribuiu para a formação de um saber associado ao poder de “corrigir” (normalizar) o que é classificado como socialmente ou pessoalmente indesejável. “Os discursos de saber utilizados pela Medicina e o Direito para subjugar o homossexual ao rótulo de anomalia foram revestidos pelo status da ciência moderna. Segundo Michel Foucault (2010, p. 8), são discursos dotados do poder de sujeição do outro, o outro considerado como um anormal. Ao construir a imagem do anormal através de teorias como a da degenerescência ou a teoria endócrina do homossexualismo, a ciência legitimou a sujeição do homossexual.” (PRETES e VIANNA, 2008, p. 384).

A grande questão, problematizada por Foucault, é a fluidez e a mutabilidade do que é considerado “normal” ou “anormal” ao longo dos tempos e das culturas. Durante muito tempo, a homossexualidade foi considerada pelo discurso médico-psiquiátrico como doença mental que deveria ser submetida a tratamentos de “cura” que objetivavam a conversão do portador da “anomalia homossexual” em alguém “normal”. Somente em 1993 a Organização Mundial de Saúde (OMS) eliminou o “homossexualismo” do Cadastro Internacional de Doenças (CID) e deixou de considerar a homossexualidade como patologia. No Brasil, foi necessário que o Conselho Federal de Psicologia (CFP) editasse a resolução CFP 001/99 que “regulamentava a atuação de seus psicólogos em relação à orientação sexual, considerando a homossexualidade mais uma variante legítima da sexualidade humana e, portanto, não passível de ser tratada como condição patológica”, proibindo a “cura” para a homossexualidade, que continuava sendo oferecida pelos profissionais da área. (TREVISAN, 2018, p. 356 e p. 451). Lúcia Facco (2013), no documentário *Cassandra Rios: a Safo de Perdizes* aponta que Cassandra Rios:

Diluiu as questões problemáticas das homossexuais dentro de uma sociedade doente, de uma sociedade problemática de maneira geral. [...] ela desmistificou o fato de que você é homossexual, então você é doente. Não, você pode ser homossexual e ser doente, você pode ser homossexual e ser feliz, assim como você pode ser heterossexual e doente, assim como pode ser heterossexual e ser feliz (FACCO, 2013).

O olhar de Phaedra para Fábria, ao considerá-la uma “magnífica criatura” (RIOS, 1964, p. 61) parece reafirmar que “o monstruoso espreita em algum lugar naquele espaço ambíguo, primal, entre o medo e a atração” (COHEN, 2000, p.53), numa expressão do paradoxo apontado por França (2012, p. 191), de que a personagem monstruosa também inspira “uma espécie de desejo de ser como ele, liberto das imposições sociais”. Nem mesmo a possibilidade de se tratar realmente de uma assassina é capaz de diminuir a atração e o fascínio que Phaedra desenvolve por Fábria. O relacionamento amoroso e sexual que as duas estabelecem só termina quando a protagonista resolve deixá-la, após ler a descrição de mais um assassinato no diário e confirmar sua veracidade em uma matéria de jornal. A decisão, motivada por ciúmes da vítima e não por repúdio ao fato da amante/namorada ser criminosa, evidencia a potência destrutiva tantas vezes descrita no caderno de Fábria:

Por onde quer que eu passe sou o terror transitando. Como um vampiro sedento de sangue as minhas fôrças equilibram-se quando chega o dia de estirar alguém sôbre a ara iluminada pelos archotes da vingança. (RIOS, 1964, p. 57)

Anunciado desde o início, o desfecho da narrativa é a morte das duas por envenenamento, como Fábria já havia anteriormente ameaçado: “se você me deixar não responderei por mim... Terei coragem para tudo!” (RIOS, 1964, p. 139). O assassinato de Phaedra e o próprio suicídio situam Fábria em definitivo no lugar de personagem monstruosa, por ser uma assassina com fortes traços de psicopatia e não por ser lésbica. A diversidade de personagens não heteronormativas que Cassandra criou em sua obra parece ilustrar perfeitamente tanto a asserção de Lúcia Facco citada na página anterior quanto a reflexão de Carmen Maria Machado (2021):

Há uma questão de representação vinculada ao incômodo que o vilão queer desperta; quando há tão poucos personagens gays na tela, sua vilania desproporcional é – obviamente – suspeita. Ela conta uma história única, para parafrasear Chimamanda Ngozi Adichie, e, na vida real, leva a associações com a crueldade e a depravação. Não é incorreto dizer a um artista que há uma responsabilidade embutida na escolha de quem serão os vilões da narrativa, mas também não se trata de uma discussão simples. Na verdade, vilões queer se tornam muito mais interessantes quando há outros personagens gays, tanto dentro de um projeto ou universo específico quanto do *zeitgeist* como um todo. Eles se tornam uma estrela numa constelação maior; ganham contexto. E isso é bem empolgante, até libertador; ao expandir a representação, abrimos espaço para que indivíduos queer sejam – enquanto personagens, enquanto pessoas reais – seres humanos.

Não precisam ser metáforas para a perversidade e a depravação nem ícones da submissão e da docilidade. Podem ser o que são. Nós merecemos que nossas transgressões sejam representadas tanto quanto nosso heroísmo, porque, quando negamos a um grupo de pessoas a possibilidade da transgressão, estamos lhe negando a humanidade (MACHADO, 2021, p. 81).

Minha intenção ao apontar a presença de traços do Gótico nestas três outras obras de Cassandra Rios é refletir sobre o fato de *A serpente e a flor* não ser a única obra da autora a possuir tais elementos e indicar a viabilidade de uma futura investigação em nível de doutorado, incluindo mais títulos da autora.

No próximo capítulo, analisarei a presença de elementos do Gótico no romance *A serpente e a flor*, de Cassandra Rios. Como anteriormente mencionado na apresentação da pesquisa, dividi-o em cinco seções, nomeadas consoante títulos de alguns dos capítulos do livro. A primeira seção, “A fuga”, consiste em uma breve apresentação da obra objeto desta dissertação; a segunda, “A casa da Praia Velha”, abarca uma análise do *locus horribilis* / espacialidade do horror da narrativa; a terceira, “O vulto”, propõe-se a investigar a presença da personagem monstruosa; a quarta, “O crime da Praia Velha”, objetiva explorar a utilização do retorno do passado fantasmagórico; e na quinta e última seção, “A serpente, a flor”, farei reflexões sobre a conclusão da narrativa. Pretendo apontar como, ao utilizar esses e outros elementos do Gótico para criticar e expor a opressão exercida pelas estruturas hegemônicas e androcêntricas, Cassandra Rios se aproxima do *Female Gothic*. E como a representação e apresentação dos problemas relacionados com a negociação da existência lésbica na sociedade heteronormativa feita pela a autora a relaciona ao *Lesbian Gothic*.

CAPÍTULO 3 – A PRESENÇA DO GÓTICO EM *A SERPENTE E A FLOR*

3.1 A fuga

*adoro o vulto do cipreste...
será sombria a noite
e encantada a hora
em que me deitarei à sua sombra...*

Cassandra Rios⁶⁵

Publicado originalmente em 1965⁶⁶, o livro *A Serpente e a Flor* foi censurado em 1976 – quando já estava em sua terceira edição – sob a alegação de não contribuir para a melhoria da literatura brasileira e tratar de temática recorrente nas obras da autora, “produções calcadas no desajuste social e na exploração da pessoa humana. Tendo a instabilidade emocional por escopo e o lesbianismo como acessório”. (HOLANDA, 2020, p. 112). Apesar da interdição, a obra foi adaptada para o cinema em 1983. Inicialmente intitulado *O orgasmo da serpente*, o longa-metragem “no estilo pornochanchada” (HOLANDA, 2020, p. 175) só teve sua exibição liberada em 1984, para público maior de dezoito anos, após a modificação do título para *A mulher, a serpente e a flor*. “Este terceiro e último filme baseado em obras da autora foi o de menos repercussão e sucesso, porém foi o que Cassandra mais elogiou acerca do trabalho no roteiro.” (HOLANDA, 2020, p. 195). Lançado em São Paulo no dia 23 de julho de 1984⁶⁷, teve direção de J. Marreco, adaptação assinada por Benedito Ruy Barbosa, texto de locução criado pela própria Cassandra Rios e elenco composto por Ciça Manzano (Renata Lima), Rosemary Schick (Mirtza/Ofélia), Eduardo Tornaghi (Rogério/Joaquim) e Patrícia Scalvi (Maria), com participações

⁶⁵ (RIOS, 1972, p. 5)

⁶⁶ Data da 1ª edição encontrada no livro *Nicoleta Ninfeta* (RIOS, 1973) de acordo com Vieira (2014, p. 233). No entanto, é necessário observar que, em *A serpente e a flor* (RIOS, 1972, p. 141) são citadas duas novelas exibidas na extinta TV Excelsior em datas posteriores: *Minas de Prata* (novembro de 1966 a julho de 1967) e *O Morro dos ventos Uivantes* (fevereiro a julho de 1967). A autora também descreve “*Un homme et une femme*” (lançada em 1966) como “a música do momento” (RIOS, 1972, p. 150) no romance. Tais citações podem ou não terem sido acrescentadas em edições seguintes. Como não encontrei a primeira edição do livro, não posso afirmar com certeza. Por isso, considerarei 1965 como o ano de publicação da obra.

⁶⁷ Dados obtidos no site da Cinemateca Brasileira: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=025305&format=detailed.pft#1>.

especiais de Juca de Oliveira (Ernesto Lima), Elisabeth Gasper (Ismênia Lima) e Luiz Armando Queiróz (Eduardo Forsat).

De acordo com Eurídice Figueiredo (2020, p. 336), no romance *A serpente e a flor* (1965): “grandes temas do romance gótico estão presentes: incesto, estupro, adultério, assassinato, medo, casa grande e velha que ameaça ruir, vivos que parecem fantasmas. A protagonista está sempre confusa, ameaçada pela loucura.” (FIGUEIREDO, 2020, p. 336). Assim como sua adaptação cinematográfica, a narrativa do livro é situada na Cidade de São Paulo, na década de 1960. O romance é dividido em 16 capítulos, intitulados: 1- A fuga, 2- A casa da Praia Velha, 3- A mulher que apareceu de repente, 4- O vulto, 5- Sentimento diferente, 6- Uma certa impressão e um certo medo, 7- Gosto de sal, 8- A noite, 9- A última gaveta, 10- As cartas, 11- A vontade de Deus, do Diabo e de Mirtza, 12- É tudo muito complicado!, 13- As coisas de Maria, 14- O crime da casa da Praia Velha, 15- A serpente, 16- A flor.

No romance de Cassandra Rios, a protagonista Renata, mulher cis, branca, paulistana de 22 anos, única filha e herdeira do Sr. Ernesto Lima, “dono das mais famosas casas de jóias da cidade” (RIOS, 1972⁶⁸, p. 37), foge da família e do noivo Eduardo no dia em que deveria ser celebrado seu casamento, arranjado com o intuito de produzir herdeiro(s), manter a posição social – de certa forma aristocrática – e o poder proporcionado pelo privilégio econômico das duas famílias. Como visto no primeiro capítulo, um dos aspectos do *Female Gothic* é funcionar como “uma crítica codificada e velada a todas as instituições públicas que foram erigidas para deslocar, conter, ou mercantilizar as mulheres” (HOEVELER, 1998, p. xii-xiii – Trad. Minha⁶⁹). Temos como protagonista uma mulher lésbica consciente da condição que lhe é socialmente imposta, tentando escapar não de um interior confinante, mas de uma estrutura familiar heteronormativa e androcêntrica constituída pela reverberação de um patriarcado colonial fantasmagoricamente presente até os dias de hoje.

Poderiam deserdá-la, poderiam fazer o que bem entendessem. Ia provar a eles que sabia viver sem precisar deles. Seria um desastre aquele casamento com Eduardo. Forçada, obrigada, sim: conseguida pelas exigências e insinuações dos pais dela e dos interessados pais do noivo. Seria ligar fortunas, seria progresso e um grande

⁶⁸ Edição que utilizarei como referência.

⁶⁹ Do original: “as a coded and veiled critique of all of those public institutions that have been erected to displace, contain, or commodify women.” (HOEVELER, 1998, p. xii-xiii)

acontecimento unir o nome das ilustres famílias, dos Lima e dos Forsat. Infelizes que nem sequer imaginavam o que haviam gerado! Assim pensava Renata numa autocrítica impiedosa. O dinheiro comprava tudo sim, até o amor de Eduardo, mas nunca os sentimentos dela. Julgara que conseguiria passar por aquela experiência de se entregar a um homem, pois o casamento numa síntese breve significava isso: ser a fêmea de um macho, na sua interpretação própria, já que não concebia tal idéia nos seus planos, mas não tivera coragem de levar avante: na última hora uma certa força impulsiva impelira-a e agora nada mais a faria voltar atrás (RIOS, 1972, p. 13).

Assim como Ana Luísa de Azevedo Castro em *D. Narcisa de Vilar* (1859), em *A serpente e a flor* (1965) Cassandra Rios denuncia a opressão da mulher pela família e pela sociedade e o casamento como negócio, apesar de mais de cem anos separarem as duas obras. “O vestido branco todo bordado de cristais, o véu, a grinalda, o buquê. Aquilo não era para ela.” (RIOS, 1972, p. 11), citação que exemplifica como, logo no início do primeiro capítulo, a autora já situa Renata como personagem que recusa o papel de objeto de troca e “outro” do homem que a cultura androcêntrica e heteronormativa convencionalmente atribuiu às mulheres, expondo as situações tenebrosas que refletem a subalternidade da mulher na sociedade, a expressão dos horrores do “universo feminino”, insatisfações, ansiedades e conflitos vivenciados pelas personagens mulheres em um mundo ainda dominado por valores patriarcais. Aspectos recorrentes em obras do *Female Gothic* e do *Lesbian Gothic*.

Se o desejo lésbico transcende as categorias do sexo, se ser lésbica contesta esse edifício chamado sexo, se deixa de reatualizar o mito da feminilidade, se quebra os contratos com a heteronormatividade, se busca novas formas de masculinidades, se rompe com a inveja do falo, se confunde essa ficção reguladora do gênero, se questiona a universalidade da opressão, se não conforma com a economia fálica, flácida e masculinista das estruturas de parentesco, então, a lésbica desestabiliza todas essas premissas sobre as quais fundamos a sexualidade e a civilização (POLESSO, 2020, p. 12).

Como sinalado na citação acima, Renata é apresentada como sujeito excêntrico, perturbador e marginal à sociedade hegemônica. Uma protagonista lésbica que, ao “buscar entendimento para as coisas que sentia e a repulsa por Eduardo ou qualquer outro homem que com ela pensasse ter qualquer aproximação mais íntima” (RIOS, 1972, p. 14), tenta escapar da opressão do padrão heteronormativo, dos terrores e insatisfações que espreitam, assombram e perseguem as mulheres dentro de arranjos sociais e sexuais compulsoriamente heteronormativos e androcêntricos. Como apresentado nos capítulos anteriores, o Gótico frequentemente se concentra nos medos e desejos

reprimidos do sujeito e na simbolização de uma sexualidade abertamente temida, mas secretamente exercida e/ou desejada.

Lembrou-se das coisas que fazia dentro da piscina ou no gramado, brincando de "mamãe e papai", de namorada e namorado, de príncipe encantado e bela adormecida. De vampiro atacando indefesas moças de madrugada, representavam bem suas amiguinhas e um prazer infindo a percorria quando simulava sugar o sangue do pescoço das suas pretensas vítimas (RIOS, 1972, p. 12).

A escolha de Renata, de reproduzir “atividades vampirescas” com as amigas de infância, que aparece no trecho acima, parece ilustrar a associação feita por Sue-Ellen Case (1991, p. 15-16) entre a imagem da vampira e sexo transgressivo, vida noturna secreta e vitimização, utilizada como representação da transgressão lésbica e do erotismo. A mais (re)conhecida talvez seja *Carmilla*, vampira cujo nome dá título ao romance de Le Fanu (1872), eliminada por transgredir a ordem heterossexual, (re)afirmando a repressão de relacionamentos homossexuais da Era Vitoriana, como argumenta Eliane Santos da Silva (2021):

A invisibilidade da mulher lésbica na literatura permanece até as primeiras décadas do século XX e está amparada e fundamentada no controle da sexualidade feminina. As poucas produções que narravam ou descreviam a relação lésbica trazem os estereótipos que identificavam a imoralidade ou a grave transgressão e tinham no destino final, o castigo derradeiro (SILVA, 2021, p. 26)

Em *A serpente e a flor*, a autora enfatiza o suspense e não o horror e, apesar da narração em terceira pessoa, existe uma limitação ao ponto de vista da protagonista, o texto se centra nos medos e ansiedades dela, o que possibilita a inscrição de um “ponto de vista lésbico” com o qual a leitora ou leitor possa se identificar. Como consta no segundo capítulo do presente trabalho, essa é uma das estratégias utilizadas por escritoras do *Lesbian Gothic* para subverter, retificar e resignar imagens misóginas e lesbofóbicas e os próprios limites do abjeto. O projeto contraditório de tentar retratar a existência lésbica em uma cultura que não reconhece sua existência e autenticidade, bem como relacioná-la com o conceito do real que também resiste à representação, nos remete ao Gótico que, através do uso de estratégias que incluem imagens espectrais e fantásticas, busca configurar o inominável e o invisível/não visto.

Do ponto de vista do enredo, a autora utiliza o modelo de “inocência perseguida em perigo iminente”/ *virtue in distress*, com direito a ameaças de violência, violência e opressão de gênero físicas e psicológicas das quais as

mulheres são vítimas frequentes e uma trama que aborda segredos familiares e ocorrências sobrenaturais, em que a unidade familiar é apresentada como um local de segredos e perseguição, perdas e traumas, as personagens femininas são oprimidas por uma figura de poder heterossexual androcêntrico e as relações humanas são arruinadas pela arrogância, violência e poder despótico de homens cis brancos (o pai e o meio-irmão da protagonista). Motivos reiteradamente encontrados no *Female Gothic* e em obras de autoria feminina no Brasil do século XIX em que a poética gótica aparece como elemento significativo de expressão dos horrores do universo feminino, explorados no primeiro capítulo desta dissertação. Como em *Ânsia Eterna*, de Júlia Lopes de Almeida (1903), a existência de crimes de gênero como assassinato em “defesa da honra” e estupro, entre outras agressões e violências enfrentadas pelas personagens femininas, retratam e denunciam a tenebrosa condição das mulheres em uma sociedade patriarcal.

A narrativa é estruturada de acordo com a estrutura exposta por Jerrold E. Hogle:

Um conto gótico geralmente ocorre (pelo menos uma parte do tempo) em um espaço antiquado ou aparentemente antiquado [...] Dentro deste espaço, ou uma combinação de tais espaços, estão escondidos alguns segredos do passado (às vezes o passado recente) que assombram os personagens, psicologicamente, fisicamente, ou de outra forma no momento principal da história. Estas assombrações podem assumir muitas formas [...] para manifestar crimes ou conflitos não resolvidos que não podem mais ser enterrados/escondidos com sucesso. É neste nível que as ficções góticas geralmente brincam e oscilam entre as leis terrenas da realidade convencional e as possibilidades do sobrenatural geralmente levantando a possibilidade de que os limites entre eles podem ter sido cruzados, pelo menos psicologicamente (HOGLE, 2002, p. 2 – Trad. minha⁷⁰).

Além da protagonista-heroína ser perseguida e ameaçada por uma figura masculina tirânica, violenta e transgressora, a presença do sobrenatural é racionalizada e explicada no final. Isso não somente aproxima o texto do estranho, tal como definido por Todorov (1975), mas também explicita que a

⁷⁰ Do original: “A Gothic tale usually takes place (at least some of the time) in an antiquated or seemingly antiquated space [...] Within this space, or a combination of such spaces, are hidden some secrets from the past (sometimes the recent past) that haunt the characters, psychologically, physically, or otherwise at the main time of the story. These hauntings can take many forms [...] to manifest unresolved crimes or conflicts that can no longer be successfully buried from view. It is at this level that Gothic fictions generally play with and oscillate between the earthly laws of conventional reality and the possibilities of the supernatural usually raising the possibility that the boundaries between these may have been crossed, at least psychologically” (HOGLE, 2002, p. 2).

monstruosidade humana é a maior e mais presente ameaça para as protagonistas mulheres, em especial para as mulheres lésbicas. Também estão presentes na obra outros elementos igualmente primordiais para o Gótico, tais como: pulsões reprimidas, vingança, fantasmagoria, delírio, medo, confusão mental, loucura e paranoia, um cenário velho, decadente e confinado onde um segredo do passado (retorno do passado não resolvido) ameaça a integridade física e psicológica das personagens, bem como as dualidades bem/mal e repressão/satisfação.

3.2 A casa da Praia Velha

Os rochedos estavam sempre fúnebres do outro lado, como a querer cortar aquele cenário com a sua presença feia.

Cassandra Rios⁷¹

Após fugir do casamento heterossexual indesejado organizado por seus progenitores, Renata decide esconder-se no casarão abandonado em Praia Velha. “Aquele casarão sempre a preocupava e surgia em seus pensamentos [...] Tudo convergia para lá, como uma irresistível atração.” (RIOS, 1972, p. 16). Essa ligação inexplicável entre a jovem protagonista e a propriedade velha e deteriorada tinha impulsionado Renata a evitar – várias vezes, por diversos meios – que sua venda fosse efetuada, até o pai finalmente doar-lhe o imóvel. Como se, de forma inconsciente, compreendesse que o casarão silenciava eventos ligados à sua existência que precisa conhecer e desvendar. Nesse sentido, versa Maurice Blanchot (1982, p. 259 – Trad. Minha⁷²) “o que nos assombra é algo inacessível do qual não podemos nos livrar. É aquilo que não pode ser encontrado e, portanto, não pode ser evitado. O que ninguém pode compreender é o inescapável”.

⁷¹ (RIOS, 1972, p. 76)

⁷² Do original: “What haunts us is something inaccessible from which we cannot extricate ourselves. It is that which cannot be found and therefore cannot be avoided. What no one can grasp is the inescapable.” (BLANCHOT, 1982, p. 259)

Na literatura do medo, as descrições espaciais não são meramente referenciais, funcionam para gerar o convencimento do leitor sobre os perigos inerentes àquele lugar (FRANÇA, 2013, p. 67). Desde sua primeira descrição, a casa da Praia Velha é imediatamente evidenciada como núcleo espacial do terror, o que pode ser verificado nos trechos a seguir:

Praia Velha era praticamente uma baía circundada por rochedos medonhos, disformes, que à noite emprestavam ao lugar um aspecto sombrio e lúgubre, a areia amarelada, suja de cascalhos vindo do mar, parecia mesmo um lugar fantasmagórico, perigoso. O casarão erguido próximo a uma escarpada dos rochedos era uma nota de mistério ali naquele lugar ermo e sombrio [...] era um simples bangalô que parecia prestes a ruir, tão horrível era a sua aparência. Chegava a dar impressão de sacudir-se quando o vento forte o fustigava. Era como se o vento há muito se empenhasse em despedaçá-lo, como se não apreciasse a existência dele. As suas frágeis paredes estavam corroídas e úmidas e as ondas da maré alta chegavam a lambar as enormes estacas da parte da frente do bangalô, onde este se firmava. Mais dia menos dia, aquele casarão se desmancharia como um castelo de cartas e seria levado e espalhado pelas ondas do mar. Dele só restariam pela praia pedaços de madeira podre. [...] o outro lado do casarão, cujos fundos terminavam contra o paredão enorme de um rochedo negro, onde constantemente escorria água. Uma espécie de cordilheira de rochas seguia até quase à beira da praia ao lado oeste do lugar. [...] A tempestade prosseguia indiferente ao aspecto horrível e o temor que se espalhava por aquela casa no alto do rochedo. As paredes pareciam estremecer e a cada relâmpago, mil sombras disformes recortavam-se fantasmagoricamente, dos objetos, fazendo um ambiente tétrico e de tensão (RIOS, 1972, *passim*).

Sob a forma do casarão velho, sombrio e decadente, se encontra o *locus horribilis* (ou *locus horrendus*) da narrativa. Como expõe Fred Botting (1996, p. 2 – Trad. minha⁷³): “o castelo gradualmente deu lugar à casa antiga [...] tornou-se o local onde medos e ansiedades retornaram no presente”. A construção isolada, situada em um penhasco, em meio a uma topografia abissal separada do entorno, distante de outras ocupações e que se torna incomunicável durante uma tempestade evoca propriedades acasteladas medievais, espacialidade recorrente na ficção gótica.

No caso específico das moradas familiares – quase sempre um sobrado ou casarão – o projeto da casa frequentemente incorpora aspectos dimensionais cujas características fazem ressonância às edificações medievais, ainda que sob uma perspectiva mais moderna e compacta (MARKENDORF, 2017, p. 30).

O isolamento constitui uma opção estética que reforça a atmosfera de medo em torno da residência. Daniel Serravalle de Sá (2010, p. 70) aponta que

⁷³ Do original: “the castle gradually gave way to the old house [...] it became the site where fears and anxieties returned in the present.” (BOTTING, 1996, p.2)

“o abismo era tradicionalmente visto como uma fonte de perigo iminente, refletindo a possibilidade de se estar caminhando para a destruição”. Não somente pela topografia do terreno e pela localidade espacial íngreme e de difícil acesso, mas pelo estado de deterioração externo e interno do casarão. “Poeira em cima dos móveis, pelo resto da casa, em todos os cômodos, sujeira, teias de aranha e o horrível e insuportável cheiro de mofo” (RIOS, 1972, p. 88). Edificação carente de cuidados, que necessita de reformas, versão moderna das ruínas góticas, repetidamente descrita como lúgubre, inóspita, mofada, velha, abandonada, de aparência horrível e que parece prestes a desmoronar, à semelhança da Casa de Usher (POE, 1839). De acordo com Marcio Markendorf (2017, p. 31), “o caráter ancestral e o estado arruinado das edificações será uma marca bastante reconhecível das narrativas de traços góticos”. Por estar situada à beira de um precipício, o casarão da Praia Velha também pode ser relacionado com a dimensão de infinito e com o sublime colossal do romantismo gótico. Segundo Daniel Serravalle de Sá (2010, p. 25), “o sublime é o efeito condutor do Gótico, o qual se manifesta em momentos de irracionalismo e tensão, figurando a antecipação de agouros, lutas e conflitos em geral”.

Os *locus horribilis* inspiram temor não somente pelas descrições físicas de determinado local, parte significativa do terror se origina na percepção subjetiva que os indivíduos têm dos lugares. O medo produzido pelo espaço narrativo é ocasionado pela combinação da descrição espacial com as reações que esse espaço suscita nas personagens (BELLAS, 2017, p. 85). Antes mesmo da chegada de Renata no casarão da Praia Velha, Cassandra Rios cria uma atmosfera propícia para suscitar o medo como efeito estético de recepção, através da descrição do local e da trajetória (externa e interna) percorrida pela protagonista, combinando a objetividade do espaço físico com a subjetividade do espaço psicológico:

Anoitecia. Começava a garoar. O carro deslizava pela estrada, derrapando nas curvas. Uma neblina densa começara a envolver tudo. Esfriara. Muito. Erguera a capota do carro e já vestira um agasalho que tirara de uma das valises. Depois de algumas horas, quando já se sentia cansada e desorientada, pelos desencontrados pensamentos que principiavam a perturbá-la, começou a ouvir o bater das ondas do mar agitado, contra os rochedos. A noite estava escura, cerrada. Era quase impossível e muito duvidoso, que encontrasse, naquela escuridão, o velho casarão abandonado. A luz do farol iluminou a placa de madeira, onde algumas letras quase ilegíveis indicavam o caminho que deveria seguir, para alcançar o local desejado. Um frio intenso de pavor assaltou-a de súbito. Não estaria cometendo uma perigosa

imprudência, uma aventura arriscada, numa noite tão feia? Estava sozinha. Completamente só entrando na solidão imensa daquela praia sinistra. O coração pulava dentro do peito, como se quisesse fugir, deixando apenas o corpo dela arrepiado ali, diante daquela cerração que tornava tudo mais apavorante (RIOS, 1972, p. 19).

Uma nota a mais é adicionada ao aspecto de pesadelo à narrativa quando o veículo fica sem gasolina, obrigando Renata a abandoná-lo. Miriam López Santos (2010, p. 280) argumenta que a leitora ou o leitor já sabe previamente que certos lugares não pressagiam nada de bom, porque os reconhece como cenário de seus medos noturnos. Por analogia, certas circunstâncias também. Como é o caso da passagem em que a protagonista resolve prosseguir a pé pela praia, na chuva, munida de uma lanterna. Dani Cavallaro (2002, p. viii) argumenta que a escuridão é um fenômeno ambivalente, associado por um lado ao caos e ao engano e, por outro, à iluminação e à verdade, podendo ser vinculado tanto a ameaças intangíveis susceptíveis de induzir o terror quanto para formas tangivelmente assustadoras susceptíveis de evocar horror. De forma literal e alegórica, a jornada solitária na escuridão, em direção ao casarão situado fora dos limites das forças de controle da cidade, propicia tanto a descoberta/liberação sexual posterior quanto crimes, monstruosidades, incidência do sobrenatural, bem como delírio, medo, confusão mental, paranoia e loucura da personagem:

Depois de longa caminhada, divisou por fim a escarpada dos rochedos negros, graças ao clarão de um relâmpago que riscou o céu. Mais acima deveria ficar o bangalô. Apressou o passo ansiosa para certificar-se de que não estava enganada. Escorregou diversas vezes no limo daquelas rochas pontiagudas e disformes, que então lhe pareceram horrendas e ameaçadoras, como vultos debruçados uns em cima dos outros, escondendo-se de uma sombra maior, que se erguia à frente de um carrasco, decidido a descer aquele braço de pedra negra, sobre as ondas viscosas da escarpada. Ao soerguer-se de um novo escorregão, viu a pouca distância uma luz. Havia uma luz acesa no casarão! Correu para ele sem vacilar, sem refletir, sem raciocinar contra qualquer possível perigo. Quando chegou ao pé da escada de madeira, uma onda de pavor arrepiou-lhe os cabelinhos da nuca. Outro impulso, contrário àquele que a levava a correr para o bangalô, levou-a em disparada para o lado oposto, sem se atrever a olhar para trás e nem se preocupar para que lado seguia. Estava na varanda, à esquerda da casa. A madeira podre partiu sob seu peso. Uma tábua rangeu e o ruído pareceu-lhe tétrico. Correu mais apavorada. Distanciou-se da casa. Uma voz forte de homem ressoou atrás dela, numa advertência, e incutiu-lhe mais pavor ainda (RIOS, 1972, p. 20).

Se a escuridão, agravada pelo fato do local ser ermo e deserto, já figura por si só como uma fonte de impressões fóbicas, o fato da protagonista ser mulher e ouvir uma voz de homem acrescenta um componente a mais ao terror,

uma vez que o acesso, a ocupação e o trânsito em espaços públicos não são neutros em termos de gênero. Pelo contrário, se apresentam como espaços de perigo, hostilidade e opressão que acentuam e perpetuam as desigualdades da formulação binária do constructo sexo-gênero. Conforme exposto por Rossana Brandão Tavares (2015, p. 75), é necessário levar em conta que os espaços públicos são arquitetados e controlados de acordo com uma perspectiva hegemônica e androcêntrica. Não existe um espaço único experimentado por todas as pessoas de modo universal, é impossível conceber o espaço de forma total, assim como a sociedade. A violência simbólica se infiltra nas relações sociais e na concepção e estruturação espacial de mundo e “a violência contra as mulheres é uma dessas maneiras de incidência do poder heteronormativo, entendido como normas androcêntricas fundamentadas por uma visão universalista e indiferente do mundo” (TAVARES, 2015, p. 14). O mal-estar a que as mulheres são constrangidas nos espaços públicos é reiterado por um senso de segurança profundamente moldado de acordo com uma pressuposta “inabilidade da mulher” de garantir seu direito de ocupá-los. Em termos de opressão de gênero, a relação binária espaço privado/espaço público é uma espécie de prisão ideológica. Os efeitos do medo de ser atacada e assediada são evidentes na mobilidade das mulheres nos espaços públicos e atuam no sentido de forçar limites, interdições e um confinamento ao espaço privado. Dentro da lógica hegemônica androcêntrica, “se as mulheres estão no espaço público seus corpos estão disponíveis” (TAVARES, 2015, p. 80), para estarem seguras, deveriam estar no espaço doméstico. “Contudo, tanto no espaço doméstico quanto no espaço público estamos sujeitas a violência”. (TAVARES, 2015, p. 79). É dentro de um espaço privado/doméstico (seu próprio quarto no casarão da Praia Velha) que Renata é atacada, agredida e estuprada no romance de Cassandra Rios. Os horrores do universo feminino dentro de uma sociedade androcêntrica.

Por abarcar resíduos nostálgicos de história familiar, de configurar um local de aparente domesticidade, amparo, abrigo e proteção, a casa providenciou um lugar favorável para as perturbações do estranho-inquietante-infamiliar (VIDLER, 1992, p. 17). O cenário gótico sempre sugere a aproximação do perigo e da violência. O familiar torna-se estranho, o estranho familiar. O espaço arquitetônico não opera como refúgio, sua configuração espacial

aprisiona as vítimas na esfera do perigo, sob o poder do monstro. Ao invés de limitar o acesso, favorece a movimentação monstruosa e cumpre a função pragmática de circunscrição da esfera de influência do monstro. (MARKENDORF, 2017, p. 28). A construção espacial, em sua dimensão geográfica, física, social e psicológica, é primordial para definir a capacidade de causar horror das personagens monstruosas (FRANÇA, 2013, p. 67). No caso da ficção gótica, geralmente a casa tem um papel ambíguo, funcionando simultaneamente como um refúgio e uma armadilha (PALMER, 1999, p. 65). Yi-fu Tuan (2005) acrescenta que:

Grande parte do medo humano provém de outras pessoas que sustentam o nosso mundo, mas também que o ameaçam. As forças naturais destrutivas e as doenças usam máscaras humanas, e nas bruxas e fantasmas o medo da maldade humana adquire uma dimensão sobrenatural. Onde alguém pode se esconder? O lar, ainda que seja um refúgio das ameaças externas, não está isento de conflitos, que são muito mais intensos por ocorrer entre membros da família, em que os sentimentos fraternos são fortes. Nos tempos modernos o lugar-comum de homicídio não é a rua, mas a residência privada. (TUAN, 2005, p. 205)

Renata se refugia no casarão, onde estabelece uma relação muito mais patronal que de amizade com Maria, jovem que se apresenta como invasora circunstancial – sem recursos financeiros para custear as próprias férias em Praia Velha, ao deparar-se com o casarão abandonado teria ocupado-o clandestinamente. Mostra-se humilde, submissa, cordial e se dispõe a trocar a hospedagem por trabalhos domésticos, oferta de imediato aceita pela protagonista. Renata também estabelece um relacionamento com Mirtza, por quem se apaixona e com quem se inicia sexualmente e que, de certa forma, se apresenta no papel de *femme fatale*⁷⁴: “sou uma serpente... uma serpente... já disse... é assim que me vejo agora... rastejando... pronta para estrangular a flor...” (RIOS, 1972, p. 68).

Rosemarie Buikema (2001, p. 409) elucida que no *Lesbian Gothic* os tropos da casa assombrada muitas vezes são utilizados como um espaço de opressão das lésbicas, símbolo dos processos de inclusão e exclusão na cultura androcêntrica e heterossexual. A imagem da casa assombrada é reformulada

⁷⁴ A retórica sobre a *femme fatale* repousa em uma visão patriarcal: como mulher sedutora, ambígua, dotada de poder, a *femme fatale*, em sua origem, expressa a ansiedade do sujeito masculino com as novas posições sociais assumidas pela mulher no pós-guerra. É, também, um símbolo da agência feminina que precisa ser controlada, frequentemente pela punição (morte ou prisão).

como um veículo para delinear o efeito traumático que o conflito parental e o colapso familiar têm sobre a existência lésbica. Isso pode ser percebido na concepção do casarão da Praia Velha que, ao invés de funcionar como localização da unidade familiar biológica heterossexual de Renata, torna-se o local da descoberta da sexualidade (lésbica) e de parcerias.

Esta casa está mal assombrada... parece querer obrigar-nos a ficar... até que uma a uma... morra... as paredes... parecem pulmões pulsando... sinto-me sufocada... estou com frio... frio... como se a morte estivesse dentro de mim querendo me destruir... estou gelada... vamos embora... me leve embora... [...] me ajude... vai acontecer alguma coisa... (RIOS, 1972, p. 115).

De acordo com Carroll (1999, p. 148), “casas mal-assombradas são, em geral, assombradas pelos pecados de seus antigos moradores. Ou seja, essas histórias envolvem uma narrativa de repetição baseada na reencenação de um passado totalmente repugnante”. As atmosferas góticas tem repetidamente assinalado o retorno perturbador de passados aos presentes, casas mal-assombradas predominam como locais sombrios nos quais o passado retorna para perturbar o presente. (BOTTING, 1996, p.103). O romance *A serpente e a flor* se estrutura consoante o que Renata Philippov (2018) elucida sobre obras que recorrem ao Gótico como topos, espacialidade e atmosfera:

Nessas obras frequentemente veem-se, por exemplo, personagens e eu-líricos (no caso de poemas) angustiados diante de um contexto hostil, narrativas ambientadas não mais em castelos, mas sim em mansões abandonadas, isoladas e decadentes em que conflitos existenciais acabam em destruição e morte, fantasmas concretos ou imaginados (os do passado que insiste em retornar à memória) assombrando a paz dos personagens, uma sensação de horror e medo inexplicáveis e incontornáveis, enfim, toda uma espacialidade em que o destino final acaba por ser o de aniquilação e pavor crescentes (PHILIPPOV, 2018, p.26).

No decorrer da narrativa, a protagonista descobre que houve um assassinato no casarão da Praia Velha, o que justifica – em parte – o fato da propriedade configurar um espaço marcadamente opressor e sombrio, que abarca a imagem do estranho-inquietante-infamiliar, do indizível e do omitido. Bem como da presença de algo sombrio e sobrenatural, de passado fantasmagórico que retorna e de *locus horrendus*, local onde o mal acontece e que possibilita a atuação monstruosa, que causa na protagonista sensações claustrofóbicas, de medo desenfreado e paranoia. Como Mirtza verbaliza: “tenho até impressão que esta casa é mesmo mal assombrada... que somente coisas

ruins podem acontecer aqui... que atraí o mal!” (RIOS, 1972, p. 107). Na verdade, tanto Mirtza quanto Maria contribuem para a edificação dessa atmosfera propositalmente, pois fazem parte da trama de vingança elaborada por Rogério contra Renata e seus genitores, como será apresentado a seguir.

3.3 O vulto

*não queria acreditar que estava realmente
diante de um espectro. Não era! Não podia
ser!*

Cassandra Rios⁷⁵

De acordo com Dani Cavallaro (2002, p. 61), as energias que nos assombram são parte de nós, referem-se a nossas ausências, a um aspecto fundamental de nosso ser: a falta. Aparentemente, as forças perseguidoras não nos deixam em paz, mas na verdade somos nós que não conseguimos abandoná-las, numa busca inconsciente daquilo que reprimimos. Esta abordagem da assombração indica que não existe distinção óbvia entre o interior e o exterior, fatores que consideramos externos acabam mostrando-se intrínsecos às nossas psiquês e aos nossos corpos. Partindo desse princípio, seria difícil estabelecer quem está sendo assombrado e quem está assombrando. Ou seja, onde exatamente o sentido de ameaça tem origem. Yu-fu Tuan (2005, p. 203) adiciona que a raiz do medo de fantasmas está no desconhecido e, apesar de compensarem a sensação preponderante da precariedade da vida, os laços humanos também geram sentimentos reprimidos de hostilidade que podem ser projetados no mundo além da morte.

Renata vê na praia um “estranho vulto, que sinistramente surgira para em seguida sumir diante dos olhos dela sem que se desse conta exatamente de como a coisa sucedera” (RIOS, 1972, p. 25). À exemplo do que reitera Umberto Eco (2007, p. 311), “Este é o princípio que rege todas as histórias de fantasmas e outros eventos sobrenaturais, nos quais o que nos assusta ou nos apavora é algo que não acontece como deveria acontecer”. O misterioso desaparecimento, como se o vulto tivesse atravessado o paredão de rochas ou “tivesse se diluído no ar” (RIOS, 1972, p. 24) faz com que a protagonista duvide

⁷⁵ (RIOS, 1972, p. 119)

de sua própria sanidade e, ao mesmo tempo, a impele a buscá-lo, numa tentativa de encontrar a resolução de suas angústias, medos e anseios.

Foi caminhando ao acaso em direção ao rochedo onde agora seus olhos se firmavam e perscrutavam como se quisesse arrancar daquelas entranhas negras e duras aquele vulto que durante a noite fora perturbá-la naquele terrível pesadelo, causando-lhe o mais inconcebível terror que jamais provara antes (RIOS, 1972, p. 53).

O fato parece validar a premissa de Jeffrey Jerome Cohen (2000, p. 53), de que o monstruoso ocupa um lugar dúbio, entre o medo e a atração, também defendida por Júlio França (2012, p. 191): “o medo por ele inspirado combina-se, paradoxalmente, com uma espécie de desejo de ser como ele, liberto das imposições sociais”. A mera possibilidade da presença do sobrenatural expande a capacidade de olhar para além do óbvio e do imediato, configurando novas e diversas alternativas. Afinal, “a retórica da assombração nos convida a reavaliar modos de percepção culturalmente prescritos e a suspender nossa descrença em face do que fomos treinados para considerar impossível” (CAVALLARO, 2002, p. viii – Trad. Minha⁷⁶). A partir disso, o vulto fantasmagórico pode ser considerado presságio e/ou representação simbólica da posterior transgressão da heteronorma, a relação afetiva e sexual entre Renata e Mirtza que se torna possível no decorrer da narrativa.

Nossa experiência se baseia em fundamentos epistemológicos e ontológicos; mudanças epistemológicas vão gerar alterações ontológicas, e um acréscimo ontológico vai forçar nosso conhecimento a se expandir. Quando isso ocorre, sentimos que nossas expectativas de ordem – as fronteiras – estabelecidas pela ciência, filosofia, moral ou estética foram transgredidas. E transgressões geram monstros (JEHA, 2007b, p. 21).

Como abordado na segunda seção do primeiro capítulo, a espectralidade é especialmente adequada para articular ideias de invisibilidade lésbica, sublimações e retorno de medos e desejos reprimidos pela sociedade hegemônica heteronormativa. O fantasma e o estranho-inquietante-infamiliar são metaforicamente aplicáveis à existência lésbica, o fantasma como uma representação da invisibilidade lésbica e da vida secreta, oculta e fechada (no “armário”) que muitas lésbicas são forçadas a levar. A história de fantasmas torna visível o que é culturalmente invisível, aquilo que a sociedade considera

⁷⁶ Do original: “The rhetoric of haunting invites us to reassess culturally prescribed modes of perception and to suspend our disbelief in the face of what we have been trained to consider impossible.” (CAVALLARO, 2002, p. viii)

indizível e/ou tabu, o que inclui, obviamente, a existência lésbica. É a “presença lésbica fantasmagórica” que desafia a autoridade política, econômica e sexual dos homens sobre as mulheres e constantemente reafirma-se em primeiro plano exigindo consideração e resposta. Ou ainda, como apontado por Diana Fuss (1991, p. 3), o desconforto da coexistência entre homossexuais e heterossexuais pode ser visto como uma espécie de “assombração mútua”, com o outro representando a própria ocorrência de visitas fantasmagóricas.

Ficou olhando para o vulto que erguia a mão, que era uma sombra cinzenta no fundo negro, uma sombra que agora tinha brilho, não de luz, uma fosforescência fantasmagórica que a fez estremecer dos pés à cabeça (RIOS, 1972, p. 119).

A identidade sexual “desviante” está sempre sujeita ao processo de sua transformação em monstro (COHEN, 2000, p. 35), uma vez que, por representar a diferença materializada, é sua leitura como “outro” que estabelece o ser monstruoso. “Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual.” (COHEN, 2000, p. 32). Como Júlio França (2017, p. 25) elucida, os monstros possuem a função de “encarnar ficcionalmente a alteridade, estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos, os limites entre o humano e o inumano”. No entanto, ao retratar a relação lésbica sem a abordagem de repúdio-monstrificação-condenação reiteradamente utilizada em narrativas heteronormativas, através da incorporação de uma protagonista lésbica que figura como heroína virginal gótica prototípica, lutando para atingir a auto transcendência através do processo de desvendar uma história de fantasmas e encontrando nessa batalha um conjunto de convenções e tabus que ameaçam paralisar suas faculdades, em *A serpente e a flor*, Cassandra Rios subverte e retrabalha imagens lesbofóbicas e misóginas do abjeto associadas ao terror e ao Gótico. Imagens do monstruoso feminino – em especial da mulher lésbica – são questionadas e problematizadas e seus efeitos opressivos são expostos.

E a figura horrenda, cinzenta, já visível, com uma cara medonha, de afogado, os olhos saltados das órbitas, a boca arreganhada como se o queixo se tivesse quebrado numa queda, deslocando as mandíbulas, as mãos enormes e amarelas, de um amarelo cinzento, a roupa enxarcada e com cheiro de óleo misturado a peixes podres, os cabelos escorrendo pela testa e, nos ouvidos, estranhas ervas, como algas dependuradas, uma horrenda figura se aproximava da cama e lentamente ergueu o braço e mostrou-me... mostrou-me isso... esta

carta... a segunda carta... parou ao lado da cama olhando-me novamente com aqueles olhos mortos e medonhos, afastou-se andando de costas... não abriu a porta... passou pela madeira... e no pesadelo... de horror eu desmaiei... antes que ele desaparecesse completamente...[...] Quando levantei, embora me sentisse indisposta e perturbada pelo pesadelo, pensei que tudo não passara de uma indisposição [...] mas... encontrei a segunda carta... exatamente no lugar onde aquela mão horrenda a tinha deixado... (RIOS, 1972, p. 51).

Se considerarmos que monstros são horrores que emergem de nós mesmos, algo que nos aterroriza porque está bem perto ou dentro de nós (WISKER, 2005, p. 219), que “os tropos de desintegração mental, corporal e ética fomentados pelo Gótico estão inextricavelmente ligados a circunstâncias ideológicas, históricas e políticas específicas” (CAVALLARO, 2002, p. vii – Trad. Minha⁷⁷) e que devemos “ler e compreender as culturas a partir dos monstros que elas geram” (COHEN, 2000, p. 25-26), a figura assustadora e monstruosa do afogado que assombra Renata em seus pesadelos e invade a realidade, materializando-se através das cartas que ela realmente encontra, de um relacionamento heterossexual transgressor por configurar uma infidelidade conjugal, pode ser lida como a reverberação tanto dos patriarcados ou culturas masculinistas que insistem em nos assombrar, especialmente através do controle dos corpos e da sexualidade das mulheres, quanto da heteronormatividade, monstruosa em sua compulsoriedade. Conforme Júlio Jeha (2007):

Da psicologia individual surgem os monstros pessoais, sintomas das nossas fobias e paranóias; na esfera social aparecem os monstros institucionais [...] De um modo ou de outro, os monstros dão rosto (ou não) ao nosso medo do desconhecido, que tendemos a associar ao mal a ser praticado contra nós (JEHA, 2007a, p. 8).

A socialização de todas as pessoas, sem exceção (inclusive as LGBTQIAP+), ocorre dentro da lógica do pensamento heterossexual (WITTIG, 1992), (re)afirmado através de um regime de “terrorismo cultural” no qual o medo da violência e da abjeção é a forma mais eficiente de imposição da heterossexualidade compulsória (MISKOLCI, 2017, p.34-35). A homossexualidade se dá em um processo de subordinação que lhe atribui uma condição de inferioridade ontológica, imutável e essencializada em relação ao

⁷⁷ Do original: “the tropes of mental, bodily and ethical disintegration fostered by the Gothic are inextricably linked to specific ideological, historical and political circumstances.” (CAVALLARO, 2002, p. vii)

hegemônico: a heterossexualidade (MISKOLCI, 2009, p. 166), de modo que as reiterações que produzem os gêneros e a heterossexualidade são marcadas por esse terrorismo contínuo que incentiva ou inibe comportamentos. Um trabalho pedagógico incessante, repetitivo e interminável é posto em prática para inscrever nos corpos o gênero e a sexualidade considerados “legítimos”. Corpos e corpos⁷⁸ que escapam do processo de produção dos gêneros e sexualidades considerados socialmente inteligíveis, desobedecendo a normatividade, sofrem violências físicas e/ou simbólicas, para que essas práticas sejam mantidas às margens do que é classificado como humanamente “normal” (BENTO, 2011, p. 552).

Considerando que “o corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção” (COHEN, 2000, p. 26) e que “Os monstros devem ser analisados no interior da intrincada matriz de relações (sociais, culturais e lítero-históricas) que os geram” (COHEN, 2000, p. 28), o monstruoso e maligno que a protagonista enfrenta é um “outro” profundamente alheio e hostil à existência lésbica: o sistema político, cultural, legal, social, educacional e econômico heteronormativo e androcêntrico. O terror que Renata vivencia, ao descobrir-se e assumir-se lésbica, representa um deslocamento, uma ruptura tanto de sua posição pública quanto de seu sentido privado de identidade. Aquilo que Marie Phyllis Betz (2011, p. 121 – Trad. Minha⁷⁹) identifica como “o medo de se tornar antinatural e, portanto, imprópria para a sociedade humana”.

A presença do sobrenatural é racionalizada e explicada no final, evidenciando que a monstruosidade humana é a maior e mais presente ameaça para as protagonistas mulheres, em especial para as mulheres lésbicas. À exemplo da escrita de Ann Radcliffe, na qual o elemento sobrenatural pode ser explicado e entendido como o produto de eventos humanos ou naturais, os atos humanos sendo a causa dos verdadeiros horrores (COLAVITO, 2008, p. 44). “A fórmula que havia definido o Gótico sob a influência de Radcliffe, ou seja, o sobrenatural subjugado às explicações racionais, a solução narrativa conhecida

⁷⁸ Corpos utilizada com o propósito de visibilizar identidades não hegemônicas, em especial as não cisgêneras e as não binárias.

⁷⁹ Do original: “The fear of becoming unnatural and therefore unfit for human society.” (BETZ, Phyllis Marie, 2011, p. 121)

como ‘*explained supernatural*’” (SÁ, 2010, p. 61). Tal aspecto pode ser conferido na seguinte passagem do livro:

Realmente aconteceu exatamente como você julgou... havia um narcótico poderoso no seu café... desses que os bons médicos usam para deixar o paciente em estado de hipnose... foi o máximo! o melhor desempenho de Mirtza! Naquela noite foi ela quem caracterizou o afogado, usando a máscara que eu lhe fiz... os trajes que lhe arrumei... e eu... fui eu que carreguei você... até o quarto de volta da praia... quando ocupei o lugar de Mirtza... para ser o espectro vingador... o dia que você me viu andando na praia... naquela sua primeira manhã eu estava trajando roupa de borracha e tanque de ar à frente do corpo para que você não percebesse que eu não desaparecera pelo rochedo a dentro como julgou... é que sob a água existe uma gruta e eu mergulhei... nadei para o outro lado... não julguei, dessa vez, que você fosse aparecer de repente... foi daí que começou a idéia de me transformar num fantasma... quando Maria me contou sua indignação por ter encontrado aquela carta e por ter visto um homem desaparecer junto ao rochedo negro... foi a melhor idéia que tive... o resto... com a sua própria colaboração, transcorreu às mil maravilhas... a sua melhor colaboração foi ter-se apaixonado pela beleza irresistível de minha mulher! Mulher... até isso se apaixona por ela! Que extraordinária... tudo correspondendo aos meus planos e melhor ainda do que eu esperava... fizemos algumas coisas estúpidas para deixá-la confusa... como a troca do livro que leu, por exemplo, e depois Maria negar que lhe tivesse emprestado aquele outro... tolices que nos divertiam muito... viu como pensei em tudo para confundi-la?... Não me importava se acreditava que se tratava de um fantasma, coisa sobrenatural ou não... me importava era deixá-la atordoada... vingar-me... foi uma belíssima distração... Quanto ao seu carro, abasteci-o o suficiente para chegar até o lugar onde o encontrou, depois quebrei a bateria (RIOS, 1972, p. 178).

Como argumenta David Punter (1996, p. 10), o fato de os fantasmas serem eventualmente explicados faz pouca diferença, pois sua presença real dentro do texto não pode ser esquecida. Verificar que há uma explicação lógica para os acontecimentos aparentemente sobrenaturais não impede Renata de experimentar momentos de paranoia, nem de ter suas seguranças e certezas abaladas. “Seria, a vida inteira, perseguida por aquelas sombras medonhas. Seria destruída pelos próprios pensamentos se não acabasse assassinada pela sanha criminosa daquele louco!” (RIOS, 1972, p. 165). Principalmente porque a desconstrução do assombro revela uma existência muito concreta e talvez ainda mais perigosa: a do monstro humano.

Potencialmente a humanidade do homem, configurada no corpo normal, contém o germe da sua inumanidade. Qualquer coisa em nós, no mais íntimo de nós – no nosso corpo, na nossa alma, no nosso ser – nos ameaça de dissolução e caos. Qualquer coisa de imprevisível e pavoroso, de certo modo pior do que uma doença e do que a morte (pois é não-forma, não-vida na vida), permanece escondido, mas pronto a manifestar-se. A fronteira para além da qual se desintegra a nossa identidade humana está traçada dentro de nós, e não sabemos onde. (GIL, 2000, p. 176)

A literatura do medo no Brasil se desenvolve sobretudo em torno das “causas naturais”, medos relacionados à violência e crueldade humana (FRANÇA, 2013, p. 72), incluindo à noção de monstro os seres humanos capazes de atos violentos, cruéis e moralmente condenáveis. Crimes, torturas e mortes, atos monstruosos, cometidos por seres “normais” que agem de modo perverso com o objetivo de causar dor, sofrimento e morte, cujas características ameaçadoras, cruéis e letais e ações violentas os transformam em monstros. (CABRAL, 2017, p. 220). Não é à toa que em sua “Metafenomenologia da monstruosidade”, José Gil (2000, p. 170) enuncia que “já não existem mais monstros, unicamente homens”.

O copeiro Joaquim na verdade é Rogério, cuja mãe morreu na prisão, condenada por um crime que não cometeu: o assassinato do marido – amante de Ismênia Lima, mãe de Renata – que, como é revelado posteriormente, é pai de Renata também. Sem saber que são meios-irmãos, Rogério elabora sua vingança contra a protagonista e sua família auxiliado por sua irmã Maria e sua esposa Ofélia, que se apresenta como Mirtza. Embora as ações de Rogério nada tenham de sobrenaturais, ele assume um caráter monstruoso, devido ao excesso e transgressão em sua conduta e pelo horror que seus atos suscitam. Também personifica o vilão gótico, cujo comportamento transgressor se origina de emoções extremas e desmedidas como ciúme, ambição e desejo de vingança, “manipulando a desgraça dos outros, enquanto o conhecimento de seu próprio destino final o cerca” (PUNTER, 1996, p. 10 – Trad. Minha⁸⁰). Daniel Serravalle de Sá (2010) observa que “Aspectos de corrupção envolvendo os vilões, aliados à sua personalidade obsessiva e propensa a acessos de fúria, são uma constante em quase todos os romances góticos.” (SÁ, 2010, p. 82)

Em *A serpente e a flor*, nas situações criadas pelo vilão tirânico e violento, paradigma de uma tradição patriarcal moralista, colonialista, misógina e lesbofóbica, a autora questiona e denuncia o horror das estruturas androcêntricas, retratadas em forma de assassinato em “defesa da honra”, feminicídio, estupro corretivo e outras condutas de violência, controle e opressão utilizadas contra as personagens femininas do romance. Rogério agride e tortura

⁸⁰ Do original: “manipulating the doom of others while the knowledge of his own eventual fate surrounds him” (PUNTER, 1996, p. 9-10)

física e psicologicamente Maria, Renata e Mirtza, assassina a própria irmã (Maria) quando ela se mostra insubmissa e estupra Renata de uma forma que nos remete ao abuso violento de mulheres contido em *O Monge*, de Matthew Gregory Lewis (1796). Isso vem ao encontro do que afirma David Punter (1996, p. 52), sobre o mundo retratado nos romances de Ann Radcliffe – e outras escritoras góticas –, um mundo em que as mulheres estão em constante perigo, independentemente de sua posição e/ou importância, uma vez que os homens passam quase naturalmente da amabilidade ao estupro. Também corrobora a observação de Noël Carroll (1999, p. 277) de que a “vítima feminina” tem sido uma base do gênero de terror e que a incidência de violência sexual e estupro nas ficções poderia ser vista como uma espécie de alerta sexista persistente para as mulheres se “manterem na linha”, sempre à mercê dos homens.

O monstro existe para demarcar os laços que mantêm o sistema de relações que chamamos cultura e para chamar a atenção a fronteiras que não podem nem devem ser cruzadas, o espaço social através do qual os corpos culturais podem se movimentar. Fronteiras geralmente colocadas para estabelecer vínculos estritamente homosociais, os laços de solidariedade entre homens que fazem com que a ordem e o poder patriarcal continuem sendo funcionais (COHEN, 2000, p. 42-43). Defensor das estruturas de poder heteronormativas e androcêntricas, em nenhum momento Rogério responsabiliza o pai por ter traído a mãe. Seu entendimento é que a culpa é exclusiva das mulheres, a quem direciona seu ódio, desprezo e desrespeito, por meio de insultos, agressões e “castigos”, como pode ser constatado nos trechos a seguir:

Você é uma cadela muito boa, Ofélia, isto é, Mirtza!” [...]acabar com a tradição e nobreza daquela prostituta de mansão! [...]Esbravejou estendendo a mão e desferindo sonora bofetada no rosto de Renata que caiu sobre a cama tal a violência do golpe. [...]não feche os olhos senão eu mato a moça... fique olhando... sua puta! Puta! Puta!” (RIOS, 1972, *passim*).

A misoginia e a lesbofobia de Rogério também podem ser observadas na extrema violência e nos requintes de crueldade com que ameaça Renata e elabora sua vingança, delineando-a com traços de feminicídio e lesbocídio:

– Vou cegá-la... vou furar esses olhos... vou cortar a ponta da sua língua, para que nunca mais faça carícias porcas em ninguém... vou esmagar as pontas dos seus dedos... um por um... vou furar seus tímpanos e... vou deixar o resto intacto... para que reconheçam que grande desperdício... um corpo assim... uns belos seios... sem

proveito... porque seu rosto vai ficar horrendo quando eu terminar meu trabalho que nunca mais ninguém terá coragem de... querê-la (RIOS, 1972, p. 181)

Parte relevante das ficções de horror (literárias ou cinematográficas), corporificaram o subtexto psicológico da repressão sexual e comportamental de acordo com estereótipos de gênero. A predominância de mulheres no papel de vítimas constitui um fator inegavelmente significativo. Muitas vezes antecedidas por mutilação, sadismo e/ou tortura tanto psicológica quanto física, as mortes ou assassinatos de personagens femininas tendem a ser mais violentas e pormenorizadas que as dos personagens masculinos. Como pondera Linda Williams (2015):

Sempre que a tela do filme tem uma imagem particularmente eficaz de terror, para meninos e homens adultos, olhar torna-se uma questão de honra, enquanto meninas e mulheres adultas cobrem os olhos ou se escondem atrás dos ombros de quem as acompanha. Há excelentes razões para essa recusa da mulher em olhar, uma das quais, não menos importante, é que ela é frequentemente convidada a testemunhar sua própria falta de poder em face de estupro, mutilação e assassinato (WILLIAMS, 2015, p. 17 – Trad. Minha⁸¹).

Fora da ficção, em termos de violência e crueldade, os crimes de ódio se mostram igualmente excessivos. Berenice Bento (2011, p. 552) explicita essa distinção com relação ao assassinato de travestis e transexuais (mas podemos estendê-la a todos os homicídios que visam o extermínio de existências não-hegemônicas), que “se caracterizam pelo ritual de perversidade. Não basta um tiro, uma facada. Não basta matar uma vez, os assassinos continuam atirando e/ou golpeando até destruir, destroçar, eliminar”.

Outro elemento que expressa a misoginia e a lesbofobia do vilão consiste no fato de, ao “punir” a protagonista por ter relações sexuais com sua esposa, Rogério não a matar, como talvez fizesse se tivesse sido traído com outro homem. Ele estupra Renata. Por um lado, dentro da lógica machista e lesbofóbica, não caberia “lavar sua honra com sangue”, pois sexo entre mulheres não fere sua “honra de macho”, não deve sequer ser considerado “sexo de verdade”. Isso é evidenciado por Ismênia de Oliveira Holanda (2020) em sua

⁸¹ Do original: “Whenever the movie screen holds a particularly effective image of terror, little boys and grown men make it a point of honor to look, while little girls and grown women cover their eyes or hide behind the shoulders of their dates. There are excellent reasons for this refusal of the woman to look, not the least of which is that she is often asked to bear witness to her own power lessness in the face of rape, mutilation, and murder.” (WILLIAMS, 2015, p. 17)

análise de um dos três pareceres no processo de liberação do filme *O orgasmo da serpente/A mulher, a serpente e a flor*, adaptação do romance *A serpente e a flor* para o cinema:

Quanto a cena de estupro, para o censor tal fato ocorrera quando o suposto monstro flagra a personagem principal “trocando carícias com a sua esposa”. Cabe salientar que não era somente uma simples “troca de carícias”, mas sim uma relação sexual entre duas mulheres, inclusive com uma personagem dizendo à outra que queria ser por ela “possuída” e mostrando claramente o rosto de Renata com expressões e barulhos de orgasmo até que se inicia o ataque e a violência sexual. Para o censor, entretanto, tal enlace não resultaria em sexo, apenas carícias. Tal pensamento nos faz refletir sobre o padrão falocêntrico no qual a relação sexual somente é vista como efetivada quando da existência de um pênis e a penetração por parte do mesmo (HOLANDA, 2020, p. 197).

E também dialoga com o que Bonnie Zimmerman (2015) caracteriza como a função do interlúdio lésbico em um filme pornográfico: “o espectador masculino, animado com a promessa de entrar para separar duas mulheres e, assim, provar sua proeza superior, é capaz de afirmar, ao mesmo tempo, tanto sua potência sexual quanto sua superioridade masculina”. (ZIMMERMAN, 2015, p. 436 – Trad. Minha⁸²).

Por outro lado, também existe a motivação de “corrigir” o comportamento sexual “desviante” de Renata, de “convertê-la” à heterossexualidade de maneira compulsória, controlar e castigar (vilipendiando psicologicamente e punindo fisicamente) os corpos (tanto de Renata quanto de Mirtza) que subvertem a lógica heteronormativa pela via da sexualidade lésbica. Tal aspecto é manifestado no que Rogério afirma para a protagonista: “mostrei como um homem faz para uma mulher como você” (RIOS, 1972, p. 174). Trata-se de estupro corretivo⁸³, sobre o qual Paula Damasceno (2019) elucida:

O diferencial desse tipo de estupro para outros casos é que a motivação é baseada na inconformidade do autor sobre a sexualidade das vítimas. Por isso, é uma combinação do machismo com a LGBTfobia. O autor considera a sexualidade da vítima uma transgressão à regra moral, biológica e social. E a ideia é curar ou reverter como se fosse uma doença, porque é isso que o agressor considera que a homossexualidade é. (DAMASCENO, 2019, n.p.)

⁸² Do original: “the male viewer, excited by the promise of stepping in to separate two women and thus prove his superior prowess, is able to affirm both his sexual potency and his masculine superiority at the same time.” (ZIMMERMAN, 2015, p. 436)

⁸³ Em 2018, a Lei nº 13.718 introduziu modificações nos crimes contra a dignidade sexual. Uma delas foi inserir a modalidade de estupro corretivo no artigo 226, inciso IV, alínea “b” do Código Penal Brasileiro, como categoria específica de aumento da pena.

Se atualmente o crime praticado por Rogério – constranger Renata a ter conjunção carnal mediante violência e grave ameaça para controlar o comportamento sexual da vítima – está previsto no Código Penal Brasileiro como estupro corretivo, no ano em que o romance *A serpente e a flor* foi publicado (1965) essa tipificação específica não existia. O que não impediu Cassandra Rios de publicizar a íntima ligação entre heteronormatividade, violência sexual e de gênero, o crime de estupro como subproduto do regime patriarcal e a monstruosidade das estruturas androcêntricas e heteronormativas.

Em *A serpente e a flor*, à exemplo do que Jeffrey Jerome Cohen (2000, p. 55) aponta, o vilão monstruoso e as ações por ele perpetradas parecem questionar a percepção androcêntrica e heteronormativa de mundo e convocar uma reavaliação dos pressupostos culturais sobre gênero e sexualidade, da percepção da diferença e da (in)tolerância hegemônica à sua expressão.

3.4 O crime da casa da Praia Velha

*a sombra de um crime ou de uma traição
pairara sempre sobre suas cabeças!*

Cassandra Rios⁸⁴

Ao entregar as cartas que revelam o crime cometido no passado para Renata, sem, no entanto, revelar sua autoria, Rogério anuncia o retorno de um mal que já arruinou a vida de algumas das personagens e que causará novos males se não for interrompido.

Logo seu olhar caiu sobre uma folha de papel. Ali fora deixada, sem dúvida alguma, teve certeza disso, propositadamente, para que a lesse. Era uma carta, cujo papel estava amarelecido e corroído nas beiradas, e que deveria ter sido escrita há muito, muito tempo. (RIOS, 1972, p. 21)

Cartas ou manuscritos encontrados, artefatos reveladores de segredos de um passado que volta à tona podem ser considerados um dos *topoi* da literatura gótica. *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole; *Manuscrito encontrado em Saragoça* (1808), de Jean Potocki; “O chamado de Cthulhu” (1929), de H. P.

⁸⁴ (RIOS, 1972, p. 166)

Lovecraft; “Manuscrito encontrado em uma garrafa” (1831) e *A narrativa de Arthur Gordon Pym* (1838), ambos de Edgar Allan Poe são alguns exemplos de obras com o recurso. Da mesma forma, a casa assombrada por fantasmas de atos cometidos no passado, pois “em uma de suas formas de enredo mais recorrente, a protagonista da ficção gótica é vítima de atos pretéritos, nem sempre por ela perpetrados” (FRANÇA, 2016, p. 2.493). Assim, como exposto por França (2017, p. 25), o passado, de modo fantasmagórico, demarca uma temporalidade em que o pretérito ainda afeta as vivências atuais e as ações das personagens no presente. Como afirma Alfredo González Ruibal (2012, p. 106 – Trad. Minha⁸⁵), “o passado, ao contrário do que muitos pensam, não passa tão facilmente. Insiste em agarrar-se ao presente e, às vezes, em envenená-lo”. No romance de Cassandra Rios, o mal que acontece no presente por meio do vilão/personagem monstruosa decorre desse pretérito perturbador, que interfere no presente e desencadeia a trama.

Além de alguns envelopes com fotocópias de cartas, das mesmas cartas que ela recebera na casa da Praia Velha, viu uma porção de recortes de jornais de diversos periódicos, velhos, amarelecidos. Pegou um por um e comparou as datas. Coincidiam com a época em que aquelas cartas haviam sido escritas. O pior, o terrível e hediondo estava naquelas manchetes que falavam de um misterioso e horrendo crime. E o crime tivera lugar na Praia Velha, dentro dos limites da propriedade dos Lima. Nas fotos viu aquele rochedo negro que fazia um paredão impedindo a passagem para o outro lado da praia, circundada por rochedos disformes e de mal aspecto. Os repórteres deram uma aparência especial ao cenário, usando as palavras adequadas ao mistério e fantástico para o que era realmente lúgubre e sombrio, lugar ermo e sinistro. A figura em destaque era o afogado, um dos secretários do senhor Ernesto Lima. A vítima fora encontrada na Praia Velha em triste estado, meio comido pelos peixes e ainda mais, fora espancada selvagememente na cabeça que ficara parcialmente esfacelada. A fotografia era nítida e ali estava diante dos olhos desmesuradamente abertos de Renata que sentia um frio cortante a lhe descer pela espinha abaixo enquanto o estômago se contraía em ânsias. Havia outra foto de menor tamanho que a fez estremecer, quando reconheceu imediatamente no primeiro lance do olhar a figura maquiavélica que se mascarara tão diabolicamente num espectro para atormentá-la na casa da Praia Velha. Era exatamente como se aquela figura tivesse saído da fotografia para ir impressioná-la, com aquelas ervas marinhas entrelaçadas ao pescoço e às orelhas. Fora uma encenação magistral que naturalmente tivera como modelo aquela foto (RIOS, 1972, p. 161).

A maldade originada de algo de muito terrível que aconteceu no passado e que retorna também é considerado um dos *topoi* da literatura gótica (FRANÇA,

⁸⁵ Do original: “El pasado, frente a lo que piensan muchos, no pasa tan fácilmente. Insiste en asirse al presente y, a veces, en envenenarlo.” (GONZÁLEZ RUIBAL, 2012, p. 106)

2017, p. 25). Conforme argumentam França e Silva (2017, p. 191), os enredos góticos “estão repletos de personagens atormentados por crimes, transgressões e segredos do passado, que persistem no presente diegético e perpassam praticamente todas as ações das narrativas” (FRANÇA e SILVA, 2017, p. 191). O enredo de *A serpente e a flor* gira em torno de eventos que são consequências de fatos pretéritos, “os atos maus do passado que retornarão ao presente como uma espécie de maldição pregressa” (SILVA e COLUCCI, 2020, p. 9). O assassinato que ocorreu na casa da Praia Velha assombra tanto as personagens algozes e vítimas quanto seus descendentes – a vítima assombrada e seu perseguidor assombrado por sua obsessão –, sua influência se materializa no plano de vingança de Rogério, que traz consigo os fantasmas do passado e, ao denunciar o crime que o atormenta, tenta recuperá-lo e purgá-lo.

– Eu acuso... eu preciso de paz... uma inocente morreu na prisão... a prova está na última gaveta... Você precisa saber, moça... a mulher adúltera e má... [...] na última gaveta da escrivaninha de Ismênia... está a prova do crime... o crime pelo qual foi condenada uma inocente... na última gaveta... (RIOS, 1972, p. 120).

A temática do “pecado dos pais que recai sobre os filhos” presente no passado fantasmagórico que retorna retrata conflitos geracionais e seu efeito destrutivo sobre a geração mais jovem. Através do que considera “um meio tão vil e sádico para revelar-lhe os pecados de sua mãe” (RIOS, 1972, p. 129), Renata realmente encontra, na pasta de papelão escondida na escrivaninha de Ismênia, cinco cartas e alguns bilhetes que revelam a relação extraconjugal que a mãe mantinha com Samuel Gomes – o secretário do marido, vítima do homicídio ocorrido em Praia Velha – e a tornam a principal suspeita do crime, principalmente pela ameaça de morte contida na última missiva, que pode ser conferida no trecho a seguir:

A mesma caligrafia, as mesmas confissões desesperadas de amor, uma ameaça numa frase que a enregelou como se a vida inteira a tivesse escutado, numa voz que lhe varou a alma num temor intenso: "Você não é capaz de imaginar do que sou capaz Samuel, não me deixe furiosa e não se esqueça que não posso sofrer abalos". Ficou estarecida, ouvindo num ininterrupto retrospecto aquela voz familiar, ressoando dentro dela vezes contínuas, aquelas palavras que leu nas cartas seguintes, incisivas, autoritárias, exigentes, ameaçadoras, e ficou mais perturbada, angustiada, trêmula e horrorizada, quando na última carta viu aquela assinatura que condenava, acusava, confirmava que ela estava sendo vítima de um dos piores momentos de sua vida. [...] Leu, pálida, trêmula, desfalecendo de surpresa e dor aquelas últimas palavras, na caligrafia que só assim, nesse instante, reconhecia, pois lhe era bem familiar e incontestável a certeza de quem a escrevera. "Cometerei uma loucura, Samuel e contarei tudo a meu

marido. Você não só será despedido, jogado na rua como um miserável, como também terá que enfrentar o meu ódio. Por sua causa bebi uma garrafa de uísque. Matarei você se voltar para ela. Matarei você se me deixar". E a assinatura fatal: Ismênia (RIOS, 1972, p. 124).

Assim como Rogério, a primeira reação de Renata é culpá-la e condená-la por “assinar o próprio nome naquele papel que provava sua infidelidade, sua loucura, seu adultério e fraqueza” (RIOS, 1972, p. 125). A relação existente entre Renata e Ismênia pode ser pensada utilizando como referência a análise de Luce Irigaray (1991, p. 91) sobre os aspectos problemáticos das relações entre mãe e filha na cultura falocêntrica. A autora expõe como a sociedade androcêntrica opera separando mãe e filha, impedindo assim o surgimento de uma genealogia materna. Também argumenta que, como resultado, as mulheres existem em um estado de exílio do que poderia ser o seu lugar, perdidas em um mundo masculino, paternal. “E assim, a abertura da mãe (*ouverture de la mère*), a abertura para a mãe (*ouverture a la mère*), parecem ser ameaças de contágio, contaminação, engolfamento em doença, loucura e morte.” (IRIGARAY, 1991, p. 40 – Trad. Minha⁸⁶).

A reação de Renata também pode ser pensada a partir do que Phyllis Marie Betz (2011, p. 120) salienta: que apesar das narrativas góticas forçarem a heroína a confrontar seus próprios desejos e a conduzirem a uma súbita sensação de excitação e prazer com a possibilidade de transgressão, a sociedade patriarcal e heterossexual exige que ela negue esses desejos/sentimentos e se submeta às prescrições sociais que delimitam o “comportamento adequado”. Apesar de transgredir a heteronorma ao assumir o que sente por Mirtza e manter uma relação extraconjugal com ela (que como Ismênia, também é uma mulher casada com um homem), ao se deparar com o passado da mãe, não é capaz de se libertar do “poder do pai” que consolida pai e marido enquanto fontes de autoridade e soberania e para o para o qual “a ideia do orgasmo materno se torna algo escandaloso ou mesmo impensável” (RAGO, 1985, p. 83). Como evidenciado no trecho a seguir:

E o pai? Que papel faria nisso tudo? seria um corno manso, na definição justa e vulgar, se é que sabia de tudo e nada fizera deixando-se dominar pela temperamental e subjugadora esposa? Não podia saber. Não era possível que tivesse continuado com ela depois dessa

⁸⁶ Do original: “And so, the openness of the mother [*ouverture de la mere*], the opening on to the mother [*ouverture a la mere*], appear to be threats of contagion, contamination, engulfment in illness, madness and death.” (IRIGARAY, 1991, p. 40)

traição tão relapsa e infame que descoberta a envolvia num crime. Enodoaria o nome da família, com escândalo e vergonha. Era uma vergonha, um arrasador ultraje! (RIOS, 1972, p. 125).

Os tabus e os crimes cometidos contra os familiares, temas comumente abordados no gótico literário, estão presentes em *A serpente e a flor*. Rogério estupra Renata, configurando incesto, uma vez que Samuel é pai de ambos. Também elimina sua outra irmã, esfaqueando-a e lançando o corpo de Maria ao mar. “Mais um crime na casa da Praia Velha! Desta vez uma mulher! Morta com uma facada certa no coração e depois atirada ao mar! Vinte e quatro anos depois!” (RIOS, 1972, p. 173). É inequívoco que a morte de Maria replica a de Samuel: “o que via, numa extraordinária força de expressão, era o rosto do afogado, misturando-se ao rosto de Maria” (RIOS, 1972, p. 165). Assim como a morte de Rogério é uma repetição literal da morte de seu pai, inclusive pelas mesmas mãos, as do verdadeiro assassino, o senhor Ernesto Lima:

Parecia um louco a desferir golpes. Arquejando, alucinado, trincando os dentes ele continuava a erguer o braço e a descê-lo com fúria assassina contra a cabeça de Rogério que talvez já estivesse desfalecido ao primeiro golpe que recebera. Tudo se processara muito rápido. Rogério não tivera sequer tempo para escapar da agressão, caíra com o senhor Lima em cima dele. – Mato-o... assim... como matei seu pai... fui eu... fui eu que o matei... fui eu... quando surpreendi os dois... fui eu... seu louco... fui eu... (RIOS, 1972, p. 186-187).

O filho e a filha de Samuel são assassinados exatamente como ele, em um “imperativo da repetição, do retorno daquilo que é, sem sucesso, reprimido” (SAVOY, 1998, p. 4 – Trad. Minha⁸⁷). O mal desencadeado no retorno desse passado perturbador pode ser encarado como uma reprodução da memória das paredes – vertente temática comum do horror –, testemunhas do assassinato ocorrido no passado, registrado e impregnado na casa da Praia Velha.

Parecia tudo fantástico, sobrenatural, mas de absurdo e sem explicação só restava aquela impressão que nunca pudera e nem conseguira esclarecer a razão pela qual sempre se empenhara em não consentir que se efetuassem a venda da propriedade da Praia Velha. Era mesmo como se uma força sobrenatural exigisse que a verdade fosse revelada a respeito daquele crime, de qualquer maneira, de qualquer modo, mesmo que custasse a vida de outras criaturas inocentes. E custara tanto! Uma fatalidade! (RIOS, 1972, p. 190).

Cassandra Rios imprime no romance terrores e horrores que encontramos dentro dos lares, das famílias e da sociedade. Medos e ansiedades

⁸⁷ Do original: “the imperative to repetition, the return of what is unsuccessfully repressed” (SAVOY, 1998, p. 4)

erigidos sobre o passado patriarcal e suas estruturas de poder que ainda nos assombram e se recusam a desaparecer. “O retorno assombroso de transgressões passadas e culpa decorrente em um mundo cotidiano envolto em estranheza” (BOTTING, 1996, p. 7 – Trad. Minha⁸⁸) está impregnado no casarão da Praia Velha, assombrada por fantasmas do passado, atos pretéritos que a consumiram, bem como a seus proprietários. A decadência do local está intrinsecamente ligada à decadência do matrimônio dos pais de Renata:

Quando comprei aquele lugar achei tão belo... tão acolhedor... a casa mesmo era um espetáculo embelezando o lugar... à noite todas as luzes acesas, o barulho do mar batendo nos rochedos... depois... depois ficou tão feio... tão feio... de repente... (RIOS, 1972, p. 17).

E, por analogia, da “família tradicional brasileira” paradigmática: cisgênera, heteronormativa, branca, monogâmica, mononuclear e androcêntrica, forjada pelo patriarcado colonial fantasmagoricamente presente até os dias de hoje que, assim como aquele que Renata considerava seu pai, é capaz de eliminar qualquer coisa ou existência que ameace as estruturas que garantem sua condição de supremacia. Durante o embate entre Rogério e Ernesto, a ameaça do mais novo, de tornar públicas as cartas de Ismênia para o amante e os filmes que fez de Renata com Mirtza: “sua filha... e minha mulher... juntas... ela é uma lésbica... sua esposa uma puta e você um corno manso... corno manso” (RIOS, 1972, p. 186), produz uma reação tão imediata quanto extrema:

O sr. Lima avançou para ele espicaçado de ódio e fúria, o rosto rubro, os lábios arreganhados, mostrando os dentes, a mão erguida e rápida bateu com força com o cabo do revólver na cabeça de Rogério e continuou numa sanha selvagem a agredi-lo, ofegante, mostrando uma força que só um ódio muito intenso poderia produzir. (RIOS, 1972, p. 186).

Transfiguração que o animaliza e desmascara, posicionando-o em seu lugar de real pertencimento: homicida/vilão/personagem monstruosa. Ironicamente, o mesmo papel de Rogério, o outro homem cis branco e heterossexual da narrativa. O ódio e a fúria que verte nesta cena provavelmente assemelha-se ao de quando Ernesto surpreendeu Ismênia com Samuel na casa da Praia Velha. Em resposta à infidelidade de “sua” mulher, comete um quase feminicídio – pois se Ismênia não tivesse fugido, a teria assassinado também, como consta no trecho a seguir –, e executa um crime “em defesa de sua honra”.

⁸⁸ Do original: “the haunting return of past transgressions and attendant guilt on an everyday world shrouded in strangeness” (BOTTING, 1996, p. 7)

O ato de matar a esposa “infiel” e/ou seu amante, historicamente considerado prerrogativa e mérito do marido, cuja autoridade/direito de propriedade sobre “sua” mulher lhe conferia consentimento para vingar sua desonra, ou melhor, “lavar sua honra com sangue”.

– Fui eu... fui eu sim... matei-o assim – apontou para Rogério que estava estendido no chão numa poça de sangue. – Depois joguei o corpo no mar... Fiquei louco de ciúme... Ismênia fugiu naquele momento senão eu teria matado também... essa é a verdade, Renata... é essa... e tem muito mais, tem muito mais... tudo por causa de sua mãe... por causa de sua traição [...] Não podia parar de falar, descarregava o que guardara durante tantos anos como um segredo enlouquecedor. Sua voz como que fedia, tal a tonalidade cavernosa e rouca, parecia sair de dentro de um túmulo que se escancarava. Renata soluçava. – Enlameou meu nome... minha moral... tudo... destruiu meus sonhos... a confiança que depositava nela... uma mulher descendente de gente decente... de tradição... traindo-me com um simples empregado... um mulherengo... custei a acreditar quando comecei a desconfiar... depois tive certeza de tudo!... Quando os surpreendi lá... naquele dia e matei-o. (RIOS, 1972, p. 187)

O discurso do senhor Lima no trecho acima, bem como suas ações, compactua com a tese da “legítima defesa da honra”, recurso argumentativo reiteradamente utilizado pelas defesas dos acusados em processos que versavam sobre casos de feminicídio ou de violência contra a mulher, que justificava o comportamento do réu, alegando que seria aceitável assassinar ou agredir a vítima, geralmente sua parceira, em casos de adultério, pois ela teria ferido sua honra. Ou seja, atribuindo o fator motivador de seu comportamento criminoso ao comportamento da vítima, e assim culpando-a.

Indispensável observar que, na sociedade patriarcal, honra para o homem significa dignidade, o modo como é observado positivamente em uma cultura masculinista, enquanto para a mulher significa pureza/virgindade⁸⁹, um tipo de valor utilizado nas transações efetuadas por homens dos corpos femininos. Considerando tais aspectos, sob a lógica do crime passional, o homem poderia vingar e recuperar sua honra matando a mulher infiel e/ou seu amante. Já a mulher “desonrada”, mesmo se fosse vingada, “perdia seu valor”. Uma vez que sua honra era irrecuperável, tornava-se melhor “descartá-la”, enviando-a para

⁸⁹ Pertinente lembrar que o elemento normativo “mulher honesta”, utilizado para diferenciar as mulheres que “mereciam” proteção jurídica daquelas que dela “não eram dignas”, só foi retirado do Código Penal brasileiro em 2009. E que, como apontado por Marília Montenegro Pessoa de Mello (2010), “Embora a concepção “mulher honesta” tenha sido definitivamente banida da legislação penal brasileira, continua arraigada no Direito e na sociedade brasileira [...] As mulheres continuam sendo divididas em mulheres ‘honestas’ e mulheres ‘desonestas’.” (MELLO, 2010, p. 139).

ser enclausurada e esquecida, em locais como conventos e instituições psiquiátricas. Como exposto por Daniela Arbex (2019) em sua pesquisa sobre o Hospital Colônia de Barbacena, muitas mulheres eram internadas sem diagnóstico de doença mental e recebiam a alcunha “Ignorada de Tal”. “Muitas ignoradas eram filhas de fazendeiros as quais haviam perdido a virgindade ou adotavam comportamento considerado inadequado” (ARBEX, 2019, p. 23)

Aceita por um tempo tão inacreditável quanto inaceitável, a tese da “legítima defesa da honra” é originária do Brasil Colônia. De acordo com a tradição de honorabilidade, a honra masculina era um bem protegido pelo ordenamento jurídico brasileiro da época. O primeiro Código Criminal Brasileiro, promulgado em 1830, retirou da legislação a previsão contida nas Ordenações Filipinas, que concedia ao marido o direito de matar sua esposa, se flagrada em adultério, para garantir a manutenção de sua “dignidade” junto à sociedade. No entanto, embora não mais prevista na legislação, uma vez que sua utilização não estava desautorizada, tal tese continuou sendo utilizada para justificar crimes em casos de flagrante adultério ou mesmo de ciúmes inconsistentes, eximindo criminosos durante quase dois séculos. Somente em março de 2021 o Plenário do Supremo Tribunal Federal considerou a tese da legítima defesa da honra inconstitucional, um estratagema “cruel, subversivo da dignidade da pessoa humana e dos direitos à igualdade e à vida e totalmente discriminatória contra a mulher, por contribuir com a perpetuação da violência doméstica e do feminicídio no País” (BRASIL, 2021) e proibiu sua utilização, sob pena de anulação do julgamento.

Infelizmente, essa e outras atrocidades fantasmagóricas ainda se mantêm presentes nos ideogramas de uma sociedade profundamente alicerçada em um passado patriarcal e colonial como a nossa. Como expõe Claudio Zanini (2020):

Nosso país é e sempre foi assombrado, e nossos fantasmas são particularmente traiçoeiros: em alguns casos remontam a um passado muito distante, em outros, estão simbolicamente representados no presente através de comportamentos e atitudes. Resquícios de nosso passado colonial, tais como a escravidão, a exploração, a intolerância, o conformismo determinista e a desumanização são a raiz e a matéria-prima atávica da violência avassaladora, da corrupção endêmica, de todas as formas de preconceito (ZANINI, 2020, p. 102).

Em *A serpente e a flor*, o retorno fantasmagórico do passado que ameaça a integridade física e psicológica das personagens revela uma série de transgressões perpetradas contra mulheres, como coerção e perseguição,

violência de gênero e sexual, misoginia, assassinato, vingança e imputação de insanidade. Cassandra Rios apresenta em seu romance uma ruptura da imagem tradicional da estrutura familiar e, por extensão, da nação. Além disso, denuncia horrores da vivência feminina e lésbica em uma sociedade assombrada pelos patriarcados ou culturas masculinistas e pela heteronormatividade.

3.5 A serpente, a flor

Que pilhéria Dantesca da vida!

Cassandra Rios⁹⁰

Marie Phyllis Betz (2011, p. 120) argumenta que quaisquer que sejam as dimensões ou dinâmicas apresentadas no romance gótico com protagonismo lésbico, o foco da história centra-se em redefinir a natureza e propósito do desejo e como expressar o que geralmente não tem sido permitido expressar. Em *A serpente e a flor*, a relação entre Renata e Mirtza é construída neste sentido. Mirtza, cuja função era aproximar-se de Renata para auxiliar Rogério em seu plano de destruí-la junto com os outros membros da família Lima, inicialmente apresenta dois aspectos essenciais que a situam no lugar de *femme fatale*⁹¹: o fascínio e a fatalidade. Desde o primeiro encontro, “Renata sentia-se irresistivelmente atraída por aquela belíssima mulher” (RIOS, 1972, p. 35), enquanto Mirtza, que à princípio oscila entre estranhamento, surpresa e curiosidade: “Que coisas diz, Renata... Está doida... doida” (RIOS, 1972, p. 62), no decorrer da narrativa muda seu discurso para: “Nunca... nunca senti... coisa assim... é uma... loucura... Renata!” (RIOS, 1972, p. 95). O fato de Mirtza jamais ter cogitado uma relação afetiva e sexual com outra mulher antes de conhecer Renata, apesar de deixar claro que sua relação com o marido não é nem remotamente satisfatória, não configura surpresa. Afinal, “as mulheres têm sido convencidas de que o casamento e a orientação sexual voltada aos homens são vistos como inevitáveis componentes de suas vidas – mesmo se opressivos e não satisfatórios.” (RICH, 2012, p. 26).

⁹⁰ (RIOS, 1972, p. 190)

⁹¹ “São mulheres de posse de sua própria sexualidade, que fogem dos papéis tradicionais do sistema patriarcal e, em consequência, devem ser castigadas por esta tentativa de independência, para que seja restaurada aquela ordem inviolável” (MATTOS, 2001, p. 38).

Como Betz (2011, p. 121) também aponta, o *Lesbian Gothic* incorpora o desejo pelo mesmo sexo como um significante de uma economia alternativa de prazer sexual que é mais intensa e gratificante do que sua contraparte heterossexual. O outro, tradicionalmente o objeto a ser temido e rejeitado, é transformado no assunto desejado na ficção gótica com protagonismo lésbico, a atração é bem-vinda e perseguida, mesmo quando a personagem sente um desconforto sobre a intensidade da atração ou sobre o comportamento exigido pela atração, seu mal-estar não indica uma rejeição de sua sexualidade, como acontece em *A serpente e a flor*. Por fim, Mirtza corresponde ao amor de Renata:

– Acho que amo você... nem mesmo me importaria se me matasse... não tenho sequer forças para lutar contra suas mãos... você me fascina... mesmo nesse desespero... nessa amargura que me estrangula o coração por vê-la assim... não quero que sofra... não suporto isso... e isto é o amor... eu sei... isto que sinto é amor... um amor diferente... louco, desesperado, mas inevitável... contra o qual não posso lutar... Renata... ah! Renata... (RIOS, 1972, p. 130).

Utilizando novamente a argumentação de Marie Phyllis Betz (2011, p. 123), o desejo não se refere apenas à busca de satisfação erótica, também engloba um anseio por conexões emocionais, intelectuais ou sociais com outras pessoas. Essa compreensão do desejo é apresentada nas ficções góticas através da criação de heroínas órfãs ou isoladas do mundo, que não possuem um senso de identidade ou referenciais. O *Female Gothic* tradicionalmente evidencia a importância de tais relações através das provações sofridas pela heroína enquanto tenta restabelecer essas ligações com o mundo e reforça o valor de seu retorno e a aceitação dos marcadores sociais de identidade – a família e o casamento – que lhe proporcionará a segurança que ela procurou ao longo do romance, mas também a restringirá ao delineamento de outra identidade. Em obras do *Lesbian Gothic*, muitas personagens encontram-se apartadas da família ou da comunidade, por escolha pessoal, pela morte de entes queridos ou por exclusão forçada.

Renata e Ismênia parecem finalmente compreender-se e reconciliarem-se mutuamente no desfecho do romance, como pode ser conferido nos trechos a seguir:

Quando Renata acordou, o primeiro rosto que viu foi o de sua mãe debruçada para ela. Chorava. Estava muito pálida e com uma expressão triste e vencida, como jamais a vira antes. Compreendeu toda sua dor num rápido segundo. Apertou a mão que se estendeu para ela. Não poderia julgá-la jamais. O que a natureza fizera consigo

própria explicava-lhe que existem sentimentos poderosos que se impõem à razão como o seu amor por Mirtza. [...] – Nunca pude ser a mãe que gostaria de ter sido... quero explicar-lhe isso agora... para que me compreenda... se eu lhe dedicasse todo o amor que sentia... ele... ele odiaria você... não a trataria como filha... meu tormento seria maior... e eu acabaria por confessar tudo... acusando-o e você teria um futuro horrível... tudo que fiz foi... é... eu sei... imperdoável, mas... nunca deixei de amar você, como as mães amam suas filhas... em qualquer circunstância... – Eu sei... eu compreendo... compreendo sim, mamãe... (RIOS, 1972, p. 188).

Se por um lado, a relação mãe e filha é restabelecida, a protagonista obviamente não pretende retomar o noivado, muito menos o casamento com Eduardo.

– Que tal se eu me desquitasse e você se casasse comigo? Quer casar comigo, Renata? Quer? Renata ficou apática, sem fala, olhando para ela, compreendendo entre o absurdo da coisa e o significado que Mirtza não estava brincando, mas querendo de uma certa forma demonstrar que não se esquecera de nada que se passara entre as duas e com isso provar que o caso prosseguia. – Por que não responde? Não quer? – Casar?... Casar?... Estava atoleimada e fascinada. (RIOS, 1972, p. 149).

A provocação feita por Mirtza no trecho acima adquire um significado diferenciado se considerarmos que o romance foi escrito e publicado na década de 1960 no Brasil. E que, na época, ainda não existia, em nenhum país do mundo, sequer um vislumbre de possibilidade de reconhecimento legal de uma relação entre pessoas do mesmo sexo. Os Países Baixos foram o primeiro país a “conceder” o direito ao casamento igualitário/casamento homoafetivo, em 2001. No Brasil, o Supremo Tribunal Federal reconheceu a união estável entre pessoas do mesmo sexo em todo o território nacional em maio de 2011, e em maio de 2013 o Conselho Nacional de Justiça aprovou uma resolução determinando que tabeliães e juízes são proibidos de se recusar a registrar o casamento civil e a conversão de união estável homoafetiva em casamento. No entanto, não é um direito assegurado por lei, no Código Civil Brasileiro nada consta a este respeito, ainda não foi feita qualquer alteração do texto legal que efetivamente garanta o casamento civil igualitário.

O desenrolar de *A serpente e a flor* cumpre o que Maurício Menon (2007, p. 101) afirma sobre as narrativas góticas, o embate entre as forças positivas representadas pela protagonista-heroína e as forças negativas representadas pelo vilão-monstruoso conduz o romance até o seu clímax. Em princípio, “o mal é derrotado”, Renata acorda no hospital e de imediato a mãe tranquiliza-a

informando que tanto Rogério quanto Ernesto estão mortos, as cartas e filmes comprometedores foram queimados e supostamente não existiria mais nada a temer. Mãe e filha fazem as pazes, Renata tem a comprovação que é correspondida por Mirtza, uma vez que ela opta por destruir os objetos que poderiam ser utilizados para expor a família Lima e/ou funcionar como artigos de chantagem e entrega-se à polícia. Ismênia concorda em pagar um advogado para defender Mirtza e permitir que Renata testemunhe a favor da “amiga” que a salvou de Rogério, para livrá-la da prisão, um desfecho que se assemelha aos dos filmes *noir* das décadas de 1950-60⁹². A narrativa parece se direcionar a um “final feliz”, nem um pouco paradigmático, uma vez que a protagonista transgride a heteronorma. Todavia, Cassandra Rios arremata a narrativa com um assombro final:

Renata de súbito teve uma contração de horror ao lhe passar algo pela cabeça. Um pensamento que tolheu todos seus movimentos. Tudo lhe parecera um terrível pesadelo, mas aquela revelação gritou dentro dela aguda, como uma loucura que doía no cérebro, como se estivessem derramando ácido pelos seus ouvidos: Rogério, o homem que a violentara fora seu próprio irmão! [...]Renata começou a rir. Um estranho riso. As idéias embaralharam-se em sua mente perturbada (RIOS, 1972, p. 189).

O que assevera a constatação de Leslie A. Fiedler (1960) de que “o passado, mesmo morto, especialmente morto, poderia continuar a causar danos” (FIEDLER, 1960, p. 112 – Trad. Minha⁹³). O incesto de irmão e irmã viola um tabu primitivo e, em termos mais gerais, gera a culpa que fundamenta o Gótico e motiva suas tramas: a culpa do revolucionário/transgressor assombrado pelo passado (paterno) que tenta destruir. O medo possuidor e motivador das narrativas é o de que, ao destruir os velhos ideais abra-se um caminho para a irrupção das trevas, para a insanidade e a desintegração do eu. (FIEDLER, 1960, p. 109).

Na ficção gótica, a transgressão configura mais do que uma maneira de produzir emoção excessiva e uma celebração da ruptura de tabus e normas. Os terrores góticos projetam um poder incontrollável e avassalador que ameaça não somente a perda de sanidade, honra, propriedade ou posição social, mas a

⁹² Geralmente, o herói-detetive apaixonava-se pela *femme fatale*, que era presa.

⁹³ Do original: “the past, even dead, especially dead, could continue to work harm” (FIEDLER, 1960, p. 112)

destruição da própria ordem que sustenta e é regulada pela coerência desses termos. Os terrores e horrores da transgressão na escrita gótica tornam-se um meio poderoso para reafirmar os valores da sociedade, virtude e propriedade: a transgressão serve para reforçar ou sublinhar o seu valor e necessidade, restaurar ou definir limites. (BOTTING, 1996, p. 5)

Assim como a loucura da protagonista de *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis (1859), a provável perda de sanidade de Renata evidencia a ineficácia e inutilidade de seus esforços diante dos atos perpetrados pelo vilão, monstruosamente assentados nas estruturas de poder da sociedade hegemônica, androcêntrica, heterocisnormativa.

Renata começou a rir. Os olhos envesgando, a língua engrossava na boca. duas enfermeiras entraram no quarto. Ela não se mexeu quando arregaçaram a manga e lhe aplicaram a injeção. As coisas foram sumindo. Apoiada nas duas mulheres de avental branco, deixou-se conduzir para a cama. Quando sua cabeça alcançou o travesseiro ela já estava dormindo. – Bem, dona Ismênia, faremos a sonoterapia. (RIOS, 1972, p. 190).

A descrição acima, por si só, assegura o medo como efeito de recepção, principalmente se levarmos em conta o quanto historicamente a institucionalização da loucura, assim como a medicalização compulsória, foram utilizadas como instrumentos de controle dos corpos, da sexualidade e dos comportamentos “adequados” às mulheres, de acordo com estereótipos de gênero estipulados pela sociedade patriarcal. Como ressaltado por Luce Irigaray (1994, p. 34), o impressionante número de mulheres em instituições psiquiátricas, a maioria delas pacientes não voluntárias, internadas por suas famílias, sinaliza que os hospitais psiquiátricos muitas vezes funcionaram como um local de encarceramento para mulheres. Daniela Arbex (2019), adiciona que parte considerável das mulheres pacientes do Hospital Psiquiátrico Colônia de Barbacena “eram meninas grávidas, violentadas por seus patrões, eram esposas confinadas para que o marido pudesse morar com a amante, eram filhas de fazendeiros as quais perderam a virgindade antes do casamento.” (ARBEX, 2019, p. 14). No mesmo sentido aponta Maria Clementina Pereira Cunha (1989) em seu estudo “Loucura, gênero feminino”, sobre a Colônia psiquiátrica do Juquery na São Paulo do início do século XX:

Há pouca hesitação para a internação de mulheres, decidida por seus maridos, pais, irmãos à menor “suspeita” ou desconforto causado por seu comportamento; os homens, ao contrário, em geral precisavam tornar-se muito incômodos, “reincidir”, adquirir uma visibilidade

incontestável em sua loucura antes que as famílias decidissem enviá-los ao hospício. [...] nos pavilhões femininos, os casos de uma espécie invisível de loucura embutida em comportamentos morais são bastante freqüentes e evidentes. (CUNHA, 1989, p. 129).

Da mesma forma, se considerarmos que os discursos médico-legais brasileiros trataram a homossexualidade (na época homossexualismo) como patologia até 1993 – estava incluída na Classificação Internacional de Doenças da Organização Mundial de Saúde na Categoria 320: “Personalidade Patológica”, como um dos termos de inclusão da subcategoria 320.6: “Desvio Sexual”. E que, como abordado na segunda parte do segundo capítulo, “Os saberes e práticas sociais normalizadores apelavam para medidas de internação, prisão e tratamento psiquiátrico dos homo-orientados.” (MISKOLCI, 2009, p. 157).

Esse “tratamento psiquiátrico” consistia em terapias de “conversão” da homossexualidade em heterossexualidade compostas por técnicas experimentais invasivas, abusivas e sem qualquer legitimidade aplicadas por supostos especialistas: os médicos psiquiatras. Eletrochoque, lobotomia, terapia da aversão, crioterapia, hidroterapia e sugestão hipnótica foram algumas das terapêuticas torturantes e tenebrosas aplicadas aos pacientes “diagnosticados” como homossexuais, com o fraudulento objetivo de “cura” de sua perversão/desvio de personalidade. Verdadeiros horrores que infelizmente podem vir a fazer parte do futuro de Renata, uma vez que o romance é situado na década de 1960.

– Quem é você? – Não entendi! – Exclamou Mirtza levantando-se e pondo-se à frente dela com os braços cruzados, fitando-a como que indignada e apreensiva, tentando não demonstrar preocupação alguma pelas insinuações que se refletiam na inflexão e no timbre da voz de Renata que parecia um murmúrio engasgado. – A serpente... ou a flor? – Insinuou Renata olhando-a com firmeza nos olhos, com uma estranha ironia na voz que agora se tornara firme e forte. – Depende da maneira como você encarar a situação... – Escapuliu Mirtza evasivamente, virando-se de costas para ela e andando em direção à porta. – Exatamente. Depende da situação. Ou a sua indiferença se enroscará feito um réptil em torno do meu pescoço para matar-me ou o meu amor como um sol causticante esturricará a flor indefesa... (RIOS, 1972, p. 170).

À exemplo do trecho acima, durante a narrativa, Renata e Mirtza reiteradamente questionam qual das duas seria a serpente e qual seria a flor, imprimindo aos substantivos que formam o título do livro e desse subcapítulo significados antagônicos. Associando a simbologia da flor a aspectos

considerados positivos como beleza, pureza, virgindade, harmonia, perfeição e passividade. “O cálice da flor, tal como a taça, é o receptáculo da Atividade celeste, entre cujos símbolos se deve citar a chuva e o orvalho” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 437). E associando a serpente ao mal, à morte e à escuridão, um animal traiçoeiro, venenoso, hipnótico e fatal, relacionado ao demônio, que indica o pecado, a tentação e a traição.

A serpente visível é uma hierofania do sagrado natural, não espiritual, mas material. [...] desliza através do tempo contável, do espaço mensurável e das regras do razoável para refugiar-se no mundo de baixo, de onde vem e onde a imaginamos intemporal, permanente e imóvel na sua completude. Rápida como o relâmpago, sempre surge de uma abertura escura, fenda ou rachadura, para cuspir morte ou vida antes de retornar ao invisível. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 815).

A alegoria da flor como receptáculo, positiva e passiva em oposição à serpente negativa e ativa, animal peçonhento que penetra e envenena a vítima com suas presas, reafirma a visão negativa da mulher relacionada ao conceito de pecado original na mitologia judaico-cristã. Relações que remetem tanto às imagens da “mulher cativa” e da “*femme fatale*”, arquétipos opostos da figura feminina nos filmes⁹⁴, quanto à representação da mulher na literatura canônica, as imagens antagônicas de “anjo” e “monstro” tão onipresentes em obras escritas por homens (GILBERT e GUBAR, 2000, p. 17). Ironia reforçada pelo fato de Cassandra Rios criar personagens femininas que não se encaixam absolutamente nos papéis mutuamente dependentes da “mulher-anjo-santa” – flor e seu negativo monstruoso, a “mulher-demônio-puta” – serpente. Em uma quebra destes paradigmas maniqueístas das personagens femininas edificados pela literatura canônica, tanto Renata quanto Mirtza são serpente-flor, flor-serpente e tudo que possa existir entre, dentro e fora de qualquer definição ou limite.

– Quando sua filha sair daqui estará disposta e muito bem de saúde. Assim falaram porque não sabiam que no cérebro de Renata uma serpente rastejava e se enroscava como a estrangular a flor (RIOS, 1972, p. 190).

Ao conferir o desfecho acima, nada otimista, mas bastante verossímil, à sua protagonista, a autora visibiliza a recorrência com que as mulheres tornam-

⁹⁴ Enquanto a mulher cativa representa “o bem”, uma promessa de confiança, saúde, segurança, fidelidade e estabilidade social, a *femme fatale* representa “o mal”, a mulher sexualizada que oportuniza a transgressão.

se vítimas abuso de poder e opressão e de situações de violência física e/ou psicológica, estruturas autoritárias e violentas de exploração e opressão perpetradas pela família, Estado e Cultura em uma sociedade androcêntrica ainda assombrada pelos patriarcados ou culturas masculinistas, verdadeiros autores dos perigos e pavores do universo feminino, “esses males profundamente enraizados nas fundações do sistema social” (DELAMOTTE, 1990, p. 291 – Trad. Minha⁹⁵). Também evidencia a complexidade da negociação da (r)existência lésbica na sociedade heteronormativa, ainda situada como vivência à margem, invisível e clandestina da história e desnuda “as narrativas sociais e culturais enganadoras e tranquilizadoras da felicidade doméstica, da família, da segurança do lar, da lei e do país, e do amor verdadeiro eterno que a tudo vence.” (WISKER, 2016, p. 9 – Trad. Minha⁹⁶).

Como serpentes que rastejam, o patriarcado fantasmagórico e a heteronormatividade monstruosa intentam estrangular toda e qualquer existência que possa remotamente ameaçar sua hegemônica presença.

⁹⁵ Do original: “those evils, deep-rooted in the foundations of the social system” (DELAMOTTE, 1990, p. 291)

⁹⁶ Do original: “the deceptively reassuring and entrapping social and cultural narratives of domestic bliss, the family, security of home, law and country, and of eternal love.” (WISKER, 2016, p. 9)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Em sua suposta insanidade
estava contido um universo de lucidez.*

Diedra Roiz⁹⁷

Durante essa longa jornada, mais de setecentos dias e noites adentro, busquei ressignificar meu olhar para o conteúdo do projeto literário que Cassandra Rios criou e produziu. Um processo de descoberta, de travar conhecimento e estabelecer uma relação com a autora que, até então, eu sequer havia lido. Foi no romance *A serpente e a flor* que encontrei o primeiro laço entre lesbianidade e horror na obra de Cassandra, essa foi a razão passional da minha escolha de objeto. Somente depois descobri a utilização de elementos do Gótico em outros romances, mas minha predileção já estava estabelecida.

Ao apontar a presença desses elementos em quatro obras da autora nesta dissertação, não pretendi inscrever Cassandra Rios dentro da tradição gótica, apenas estabelecer aproximações de suas obras com o *Female Gothic* e com o *Lesbian Gothic*. Bem como levantar a hipótese de a autora ter sido influenciada pelo gótico literário em ao menos uma fase de sua escrita, mais especificamente na década de 1960. Não se trata de uma genealogia, mas... embora tênue, vislumbro essa ampla, extensa e ramificada linha percorrida pela literatura escrita por mulheres – e seu contínuo apagamento e esquecimento – que perpassa Cassandra Rios e que (per)seguir durante os três capítulos desta pesquisa.

Não foi um trabalho fácil, uma vez que minha formação não é na área de Letras. No entanto, esta dissertação me proporcionou sair do meu lugar de conforto, muito mais intuitivo, informal e artístico. Foi com receio e ansiedade que abracei esse espaço – para mim novo, mas não inteiramente desconhecido –, da crítica literária, da crítica feminista, dos estudos de gênero e dos estudos do Gótico. Uma caminhada que, assim como Cassandra Rios, se mostrou surpreendentemente apaixonante. Ambas, sem dúvida, ampliaram minhas concepções e perspectivas acadêmicas e renovaram meu trabalho criativo, produzindo sopros outros de olhar e de escrita.

⁹⁷ (ROIZ, 2022, p. 16)

Pode-se dizer que, em parte, trata-se de uma busca, uma tentativa de resgate da obra de Cassandra Rios. Um trabalho revisionista e de recuperação do projeto literário da autora é algo que considero imprescindível, absolutamente necessário. Afinal, Cassandra e muitas outras autoras brasileiras produziram obras que impactaram a literatura nacional, mas continuam não sendo reconhecidas como escritoras de um valor inestimável para nossa história literária, exatamente por configurarem vozes de ruptura da história única contada pela literatura canônica, vozes consideradas transgressoras por visibilizarem o que deveria permanecer restrito ao lugar que lhe foi destinado: à margem. Em silêncio, imperceptível, fingindo não existir.

Nunca fui adepta a verdades absolutas, mas aqui, neste momento, me deparo com uma: não é um fechamento, não atingi o término. Existem inúmeras novas perguntas. Assim como *A serpente e a flor*, o fim desta pesquisa permanece em aberto, podendo ou não ser e/ou ter um (ou mais) recomeço(s).

Por se tratar de uma dissertação, precisei optar por um recorte que pode ser ampliado ou gerar novas investigações. As mais evidentes, um estudo mais aprofundado da presença do Gótico em *Muros altos* (RIOS, 1973a), *A borboleta branca* (RIOS, 1974) e *A breve história de Fábria* (RIOS, 1964) e/ou uma análise comparativa entre o livro *A serpente e a flor* (RIOS, 1972) e sua adaptação fílmica. Da mesma forma, existe a viabilidade de novos recortes, com a inclusão de outras obras da autora em futuras pesquisas. Em princípio, vislumbro a potencialidade de encontrar elementos do Gótico em pelo menos dois outros títulos: *Eudemônia* (RIOS, 1959), em que a protagonista é internada em uma clínica psiquiátrica para “curar” sua lesbianidade e *A noite tem mais luzes* (RIOS, 1968), em que a protagonista inventa e incorpora um irmão gêmeo que no fim se apresenta como seu duplo/*Doppelgänger*. Também acredito ser possível localizar a presença do Fantástico em *As mulheres dos cabelos de metal* (RIOS, 1971), ficção distópica e apocalíptica com protagonismo heterossexual em que a humanidade é quase exterminada por mulheres extraterrestres.

Possibilidades que podem ser consideradas como pequenas partículas, fragmentos do mapa de um território ainda contestado – vide a dificuldade de resgate da obra total de Cassandra Rios –, mas que não deixam, por força da própria incompletude, de invocar novos itinerários acadêmicos. E, mais do que isso, permitem investigar a obra de Cassandra Rios sobre outras chaves de

leitura, capazes de atenuar ou mesmo de neutralizar a fama que precede a obra e a própria autora, (de)marcada por ser a escritora, a mulher, a lésbica, mais censurada do país. Trabalho de arqueologia que, como se vê, encontra-se longe de esgotar-se nesse terreno, assim como o desejo de eviscerar ineditismos em meio a camadas de entrelinha, contexto social, gênero e intertexto.

Let the river run

laissez couler

la rivière

sa fleuve

su río

deja

que fluya

verter, jorrar

Cassandra Rios.

REFERÊNCIAS

AGUSTINI, Cármen L. H.; ALFERES, Sirlene C.; LEITE, João de D. Rasura: da subjetividade na textualização de textos acadêmicos. **ReVEL**, v. 9, n. 16, 2011.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Ânsia eterna**. *Online*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1903. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=131304>. Acesso em: 10 mar. 2022.

ARAUJO, Rubenilson Pereira de. A escrita de si, práticas discursivas socioculturais e ficção no desejo homoerótico feminino em Cassandra Rios. **Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, v. 1, n. 3, p. 86-98, 2018. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/9175>. Acesso em: 21 maio 2021.

ARBEX, Daniela. **Holocausto brasileiro**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

BEAUVOIR, Simone de. **Le deuxième sexe**. Paris: Gallimard, 1949.

BECKER, Suzanne. **Gothic forms of feminine fiction**. Manchester: Manchester University Press, 1999.

BELLAS, João Pedro. Sublime terrível e romantismo. *In*: FRANÇA, Júlio. **Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

BENTO, Berenice. Na escola se aprende que a diferença faz diferença. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 19(2): 336, p.549-559, maio-agosto, 2011.

BETZ, Phyllis Marie. **The lesbian fantastic: a critical study of science fiction, fantasy, paranormal and Gothic writings**. North Carolina and London: McFarland & Company, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **The space of literature**. Lincoln: Nebraska University Press, 1982.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1996.

BRABON, Benjamin A.; GENZ, Stéphanie (Ed.). **Postfeminist Gothic: critical interventions in contemporary culture**. London: Palgrave Macmillan, 2007.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório: textos temáticos/ Comissão Nacional da Verdade**. Brasília: CNV, v. 2, 2014. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_2_digital.pdf. Acesso em: 19 mai. 2021.

BRASIL. Supremo Tribunal Federal. **Informativo STF nº 1009/2021** divulgado em 19 de março de 2021. ADPF 779 MC-Ref/DF. Brasília, DF: STF, 2021.

Disponível em:
<https://www.stf.jus.br/arquivo/informativo/documento/informativo1009.htm>.
 Acesso em: 28 jun. 2022.

BROCOS, Modesto. **A redenção de Cam**. 1895. 1 original de arte, óleo sobre tela, 199 x 166 cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, Brasil.

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. London: Smith, Elder & Co., 1847.

BRONTË, Emily. **Wuthering heights**. London: Thomas Cautley Newby, 1847.

BRUM, Roberta Knapik. O silenciamento de existências: Cassandra Rios e lesbiandades. Universidade de Passo Fundo: História e Resistências. **Anais** (XV Encontro estadual de História ANPUH). Rio Grande do Sul, 2020. Disponível em: <https://www.eeh2020.anpuh-rs.org.br/anais/trabalhos/trabalhosaprovados>. Acesso em: 18 mai. 2021.

BUIKEMA, Rosemarie. Book review: Inventions of the self in lesbian Gothic. **The European Journal of Women's Studies**, 8(3), 2001, p. 407-410.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"**. Tradução: Veronica Daminelli e Daniel Yago França. São Paulo: N-1 Edições e Crocodilo Edições, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CABRAL, Luciano. Medo e monstruosidades. In: FRANÇA, Julio. **Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

CANTALICE, Juvinião Gomes de. **Configurações do Homoerotismo Feminino na obra As Traças, de Cassandra Rios**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2011.

CARDOZO, Leidy Carolina Diaz. **La literatura erótica De Cassandra Rios: o bruxo espanhol (1959) y uma mulher diferente (1968)**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papyrus, 1999.

CASE, Sue-Ellen. Tracking the Vampire. In: LAURETIS, Teresa de (ed.), **Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 3:2, 1991, p. 1-17.

CASSANDRA Rios: a Safo de Perdizes. Direção: Hanna KORICH. Roteiro e Produção: Hanna KORICH; Laura BACELLAR. São Paulo, 2013. DVD (62 min).

CASTLE, Terry. **The apparitional lesbian**: female homosexuality and modern culture. New York: Columbia University Press, 2001.

CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. **D. Narcisa de Villar**. Rio de Janeiro: Tipografia de Francisco de Paula Brito, 1859.

CASTRO, Maria Glória. O interdito no ideal de nação: a lesbiana existe para a literatura brasileira?. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [s. l.], n. 32, p. 57–67, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9567>. Acesso em: 19 maio 2021.

CAVALLARO, Dani. **The Gothic vision**: three centuries of horror terror and fear. London/New York: Continuum, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionários de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org. e Trad.). **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. (Coleção Estudos Culturais, 3). Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 23-60.

COLAVITO, Jason. **Knowing fear**: science, knowledge and the development of the horror genre. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2008.

COSTA, Maria Cristina C. **Censura em cena**. São Paulo: EDUSP, 2006.

CREED, Barbara. **The monstrous feminine**: film, feminism, psychoanalysis. London: Routledge, 1993.

CROSBY, Christina. **The ends of history**: Victorians and ‘the woman question’. New York and London: Routledge, 1991.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. Loucura, gênero feminino: as mulheres do Juquery na São Paulo do início do século XX. **Rev. Bras. de Hist. São Paulo**, 1989.

CURIEL, Ochy. **La Nación Heterosexual**: Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación. Bogotá, Colombia: Brecha Lésbica y en la frontera, 2013.

DAMASCENO, Paula. *In*: SILVA, Vitória Régia da. No Brasil, 6 mulheres lésbicas são estupradas por dia. **Gênero e Número**, 22 de agosto de 2019. *Online*. Disponível em: <http://www.generonumero.media/no-brasil-6-mulheres-lesbicas-sao-estupradas-por-dia/>. Acesso em: 22 jun. 2022.

DELAMOTTE, Eugenia C. **Perils of the night**: a feminist study of nineteenth-century Gothic. New York: Oxford University Press, 1990.

DICKERSON, Vanessa D. **Victorian ghosts in the noontide**: women writers and the supernatural. Columbia and London: University of Missouri Press, 1996.

DUARTE, Constância Lima. A Rainha do Ignoto ou a impossibilidade da utopia. *In*: FREITAS, Emília. **A Rainha do Ignoto**. Atual. do texto, int. e notas: Constância Lima Duarte. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

DUARTE, Emília Freitas. *In*: MUZART, Zahidé L. (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**: antologia. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, vol. 1, 1999, p. 723-734.

DU MAURIER, Daphne. **Rebecca**. London: Victor Gollancz Ltd., 1938.

DWORKIN, Andrea. **Letters from a war zone**. New York: Lawrence Hill Books, 1993.

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FACCO, Lúcia. Entrevista. *In*: **Cassandra Rios**: a Safo de Perdizes. Direção: KORICH, Hanna. Documentário, 62 min. São Paulo, 2013.

FERREIRA, Lara Freitas Costa. **Gritando em código**: níveis de significado femininos na literatura do medo. Monografia (Graduação em Produção Editorial) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

FERREIRA-PINTO, Cristina. O desejo lesbiano no conto de escritoras brasileiras contemporâneas. **Revista Iberoamericana**: erotismo y escritura, vol. LXV, núm. 187, Abril-Junio, 1999, p. 405-421. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/6082/6258>. Acesso em: 19 maio 2021.

FIEDLER, Leslie A. **Love and death in the american novel**. New York: Criterion Books, 1960.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista**: leituras transversais de escritoras brasileiras. Porto Alegre: Zouk, 2020.

FITZGERALD, Lauren. Female Gothic and the Institutionalisation of Gothic Studies. *In*: WALLACE, Diana; SMITH, A. (ed.). **The Female Gothic**: New directions. London: Palgrave MacMillan, 2009, p. 13-25.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). Trad. Eduardo Brandão. Coleção Obras de Michael Foucault. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FRANÇA, Júlio. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil. *In*: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria C.; MICHELLI, Regina

Silva (org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012, p. 187-195.

FRANÇA, Júlio. A alma encantadora das ruas e Dentro da noite: João do Rio e o medo urbano na literatura brasileira. In FRANÇA, Júlio, GARCIA, Flavio, PINTO, Marcello de Oliveira (Org.). **As arquiteturas do medo e o insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013, p. 66-78.

FRANÇA, Júlio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. **Anais** [do XV Encontro da ABRALIC]. Rio de Janeiro: Dialogarts, UERJ, 2016, p. 2492-2502. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491403232.pdf. Acesso em: 27 jun. 2022.

FRANÇA, Júlio. **Poéticas do Mal: a Literatura de Medo no Brasil (1840-1920)**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

FRANÇA, Julio; SILVA, Daniel Augusto P. Aspectos góticos na estrutura narrativa de “Sarapalha”, de Guimarães Rosa. **Nonada: Letras em Revista** vol. 2, n. 29, 2017, pp. 185-200. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5124/512454263012.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2022.

FREITAS, Emília. **A rainha do Ignoto**. Fortaleza: Typographia Universal, 1899.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, ensaio de metapsicologia e outros textos**: 1914-1916. Obras completas. V. 12. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil**: “O homem dos lobos”, além do princípio do prazer e outros textos – 1917-1920. Obras Completas. V. 14. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2010b, p. 329-376.

FUSS, Diana. **Inside/out: lesbian theories, gay theories**. London: Routledge, 1991.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org. e Trad.). **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Coleção Estudos Culturais, 3. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 23-60.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic**: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination. New Haven: Yale University Press, 2000.

GONZÁLEZ RUIBAL, Alfredo. **Hacia otra arqueología**: diez propuestas. Complutum, v. 23, n. 2, p. 103-116, 4 dez. 2012.

GOTLIB, Nádia Battella. A literatura feita por mulheres no Brasil. *In*: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (org.). **Refazendo nós**. Florianópolis: Editora Mulheres, EDUNISC, 2003.

GUERELLUS, Natália de Santanna. Palimpsesto: historiografia, literatura e gênero. **Revista de História da UFBA**, 5, 1-2, 2013, p. 283-307. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rhufba/article/view/28228/16751>. Acesso em 22 nov. 2021.

GUMBS, Alexis Pauline. Blood Relations: Gilda and the stakes of our future (afterwords). *In*: GOMEZ, Jewelle. **The Gilda stories**. San Francisco: City Lights Bookstore, 2016.

HALL, Radclyffe. **The well of loneliness**. London: Jonathan Cape, 1928.

HEILAND, Donna. **Gothic and gender: an introduction**. Malden, MA and Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

HOVELER, Diane Long. **Gothic Feminism Pennsylvania: The Pennsylvania University Press**, 1998.

HOGLE, Jerrold E. Introduction: the Gothic in western culture. *In*: HOGLE, Jerrold E (Ed.). **The Cambridge Companion to Gothic fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p.1-20.

HOLANDA, Ismênia de Oliveira. "**Cassandra Rios ainda resiste**": vida literária, censura, memória e luta por reconhecimento. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020.

HUGHES, William; SMITH, Andrew. **Queering the Gothic**. Manchester: Manchester University Press, 2009.

IHA, Mariana. A mulher proibida: análise do processo de censura paulista da obra de Cassandra Rios em 1959. **Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura** - ECA, USP, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://obcom.nap.usp.br/midia/docs/c4d5468a8411edf868768ba5be634d23.pdf>. Acesso em: 19 mai. 2021.

IRIGARAY, Luce. **Thinking the difference: for a peaceful revolution**. London: Athlone, 1994.

IRIGARAY, Luce; WHITFORD, Margareth. **The Irigaray reader**: Luce Irigaray edited and with an introduction by Margaret Whitford. Oxford and Cambridge: Blackwell, 1991.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy: The Literature of Subversion**. London: Methuen, 1981.

JEHA, Júlio. Monstros: A face do mal. *In*: JEHA, Júlio (Org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, p. 7-8, 2007a.

JEHA, Júlio. Monstros como metáforas do mal. *In*: JEHA, Júlio (Org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, p. 9-31, 2007b.

JUDAR, Cristina. **Oito do sete**. São Paulo: Reformatório, 2017.

KAMITA, Rosana Cássia. Mulheres e literatura: sob a perspectiva do sublime. **Cadernos De Literatura Comparada**, nº 35, dez, p. 103–117, 2016. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/384>. Acesso em: 13 jan. 2022.

KATZ, Jonathan Ned. **A invenção da heterossexualidade**. Tradução: Clara Fernandes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

KILGOUR, Maggie. **The rise of the Gothic novel**. London: Routledge, 1995.

LAMPIÃO DA ESQUINA. Rio de Janeiro: Ano I, n. 5, 05 out, p. 8-10, 1978.

LEE, Sophia. **The recess; or, a tale of other times**. London: Cadell and W. Davies, vol. III, 1804.

LE FANU, Joseph Sheridan. Carmilla. *In*: LE FANU, Joseph Sheridan. **In a Glass Darkly**. London: Richard Bentley & Son, 1871-1872.

LEWIS, Matthew Gregory. **The monk**. London: J. Saunders, 1796.

LIMA, Maria Isabel de Castro. **Cassandra, Rios de lágrimas**: uma leitura crítica dos inter(ditos). Dissertação (Mestrado em Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/93291>. Acesso em: 24 nov. 2021.

LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho**. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1931.

LOBO, Luiza. **Guia de escritoras da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

LÓPEZ SANTOS, Miriam. Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica. **Signa**: Revista de la Asociación Española de Semiótica, [S. l.], v. 19, 2010. Disponível em: <https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6237>. Acesso em: 17 jun. 2022.

MACEDO, Ana Gabriela e AMARAL, Ana Luísa (org.). **Dicionário da Crítica Feminista**. Porto: Afrontamento, 2005.

MACHADO, Carmen Maria. **Na casa dos sonhos**. Trad. Ana Guadalupe. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MARINOVICH, Sarolta. The discourse of the other: female Gothic in contemporary women's writing. **Neohelicon**. [S/l], 21, 189–205, 1994. Disponível em: doi.org/10.1007/BF02093047. Acesso em: 05 jun. 2022.

MARKENDORF, Márcio. A espacialidade gótica como dimensão do horror. In: ZANINI, C; ROSSI, C. (org.). **Vertigo: vertentes do gótico no cinema**. Rio de Janeiro: Boneker, 2017, p. 27-42.

MARKUN, Paulo Sérgio. **Em todas as bancas, a explosão do sexo**. Jornal da República, 20 nov. 1979.

MATTOS, A. C. Gomes de. **O outro lado da noite**: filme noir. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MELLO, Marília Montenegro Pessoa de. Da mulher honesta à lei com nome de mulher: o lugar do feminismo na legislação penal brasileira. **Revista Videre**, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 137-159, 2010. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/videre/article/view/885>. Acesso em: 19 jul. 2022.

MENON, Maurício Cesar. **Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira**: de 1843 a 1932. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Paraná, 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000123280>. Acesso em 15 de jun.2022.

MEZZARI, Danielly Christina de Souza. **Cassandra Rios e as fissuras (im)possíveis**: corpos, escritas e lesbianidades. Tese (Doutorado em Psicologia) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2021.

MISKOLCI, Richard. A teoria Queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, n. 21, p. 150-182, Jun. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/soc/n21/08.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2022.

MISKOLCI, Richard. Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças. **Série Cadernos da Diversidade**; 6. Universidade Federal de Ouro Preto. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

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

MOLNÁR, Ferenc. **A Pál utcai fiúk**. Hungria: [s.n.], 1906.

MUZART, Zahidé L. (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**: antologia. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, vol. 1, 1999.

MUZART, Zahidé L. Maria Firmina dos Reis. In: MUZART, Zahidé L.(org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**: antologia. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, vol. 1, 1999a, p. 264-284.

MUZART, Zahidé L. Ana Luísa de Azevedo Castro. In: MUZART, Zahidé L.(org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**: antologia. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, vol. 1, 1999b, p. 250-263.

MUZART, Zahidé L. Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX. **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 10, dez, p. 295-308, 2008. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/142>. Acesso em: 13 jan. 2022.

NABUCO, Carolina. **A Sucessora**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1934.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. **O que é lesbianismo?**. São Paulo: Braziliense, 2004.

NESTLE, Joan. Gender's on My Mind. In: NESTLE, Joan; HOWELL, Clare Howell and WILCHINS, Riki (eds). **GenderQueer**: voices from beyond the sexual binary. Los Angeles and New York: Alyson books, 2002, p. 3-10.

NÓBREGA, Isabela Silva. **(I)Moralidade e censura**: prazeres desviantes e sexualidade na obra de Cassandra Rios (1968-1977). Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

O ORGASMO da serpente / A mulher, a serpente e a flor. Direção: J. MARRECO. Roteirista: Benedito Ruy BARBOSA. Produção: Empresa Cinematográfica Haway Ltda. São Paulo, 1983. Longa-metragem 35mm (100 min).

PAIM, Mariana Souza. **A noite tem mais luzes**: considerações sobre a representação do desejo lésbico no romance de Cassandra Rios. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia, 2014.

PALMER, Pauline. **Lesbian Gothic**: Transgressive Fictions. London and New York: Cassell, 1999.

PALMER, Pauline. Lesbian Gothic: Genre, Transformation, Transgression. In **Gothic Studies**: 'Female Gothic', 6: 1, pp. 118-31, 2004.

PALMER, Pauline. Lesbian Gothic: transgressive fictions. In: Fazendo gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. **Anais**. Florianópolis: UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina, 2010. p. 1-5. Disponível em: <http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1279202039>

ARQUIVO PaulinaPalmer.pdf. Acesso em: 14 jun. 2022.

PAREDES, Julieta. **Hilando Fino, desde el feminismo comunitario**. La Paz, México: Mujeres Creando Comunidad, 2010.

PEREIRA, Ana Gabriela Pio. **As disposições da lesbianidade na ficção As Traças, de Cassandra Rios**. Dissertação (Mestrado em Crítica Cultural) - Universidade do Estado da Bahia, 2013.

PEREIRA, Ana Gabriela Pio. **Escritas excessivas: Cassandra Rios e o protagonismo excêntrico na literatura brasileira**. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PHILIPPOV, Renata. Espacialidade gótica e horror em "Sem olhos", de Machado de Assis. **Raído**, [S. l.], v. 12, n. 29, p. 25–35, 2018. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/7785>. Acesso em: 13 jun. 2022.

PIOVEZAN, Adriane. **Amor romântico x deleite dos sentidos: Cassandra Rios e a identidade homoerótica feminina na literatura (1948-1972)**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de pós-graduação em Estudos literários, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/6057>. Acesso em: 18 mai. 2021.

PLUMMER, Ken. **Telling sexual stories: power, change and social worlds**. London: Routledge, 1995.

POE, Edgar Allan. The fall of the House of Usher. Philadelphia, PA: **Burton's Gentleman's Magazine**, vol. V, no. 3, p. 145-152, Sept, 1839. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/tales/ushera.htm>. Acesso em: 29 de agosto de 2022.

POLESSO, Natalia Borges. Geografias lésbicas: literatura e gênero. **Revista Criação & Crítica**, [S. l.], n. 20, p. 3-19, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/138653>. Acesso em: 19 jul. 2022.

POLESSO, Natalia Borges. Sobre literatura lésbica e ocupação de espaços. **Estudos Literários Brasileiros Contemporâneos**, Brasília, n. 61, e 611, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/elbc/n61/2316-4018-elbc-61-e611.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2022.

PRETES, Érika Aparecida; VIANNA, Túlio. História da criminalização da homossexualidade no Brasil: da sodomia ao homossexualismo. In: LOBATO, Wolney; SABINO, Cláudia de Vilhena Schayer; ABREU, João Francisco de (Org.). **Iniciação Científica: Destaques 2007**, vol 1. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, p. 313-392, 2008. Disponível em:

<https://vetustup.files.wordpress.com/2013/05/historia-da-criminalizacao-da-homossexualidade-no-brasil-da-sodomia-ao-homossexualismo-tc3balio-l-vianna.pdf>. Acesso em: 02 set. 2022.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 01, p. 155-167, jun. 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100009>. Acesso em 22 nov. 2021.

PUNTER, David. **The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day**, v. 1. London: Longman, 1996.

PUNTER, D.; BYRON, G. **The Gothic**. London: Blackwell, 2004.

QUINHONES, Elenara Walter. A Rainha do Ignoto (1899), de Emília Freitas, uma obra utópica. **Literatura e Autoritarismo**, [S. l.], n. 14, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/18514>. Acesso em: 16 jan. 2022.

RAGO, Luzia Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. São Luís, Maranhão: Typographia do Progresso, 1859.

RIBEIRO, Emílio Soares. **O gótico e seus monstros: a literatura e o cinema de horror**. São Paulo: Cartola, 2021, edição Kindle, 5892 posições.

RIBEIRO, Hamilton. Qual o pecado de Odete? **Revista Realidade**. Ano IV, n. 48, 1970, p. 114-120. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/213659/per213659_1970_00048.pdf. Acesso em: 18 jul. 2022.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Tradução: Carlos Guilherme do Valle. **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades**, [s. l.], v. 4, n. 05, p. 17-44, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 30 jun. 2022.

RIOS, Cassandra. **A volúpia do pecado**. São Paulo: San Remo, 1948.

RIOS, Cassandra. **Eudemônia**. Rio de Janeiro: Edições Spiker, 1959.

RIOS, Cassandra. **A breve história de Fábria**. São Paulo: Mundo Musical, 1964.

RIOS, Cassandra. **A noite tem mais luzes**. Rio de Janeiro: Record, 1968.

RIOS, Cassandra. **As mulheres dos cabelos de metal**. São Paulo: Hemus, 1971.

RIOS, Cassandra. **A serpente e a flor**. Rio de Janeiro: Record, 1972.

- RIOS, Cassandra. **Muros altos**. Rio de Janeiro: Record, 1973a.
- RIOS, Cassandra. **Nicoleta ninfeta**. Rio de Janeiro: Record, 1973b.
- RIOS, Cassandra. **A borboleta branca**. São Paulo: Mundo Musical, 1974.
- RIOS, Cassandra. **Anastácia**. São Paulo: Símbolo, 1977a.
- RIOS, Cassandra. **Censura: Minha luta meu amor**. São Paulo: Global, 1977b.
- RIOS, Cassandra. **Mezzamaro, flores e cassis: o pecado de Cassandra**. São Paulo: Pétalas, 2000.
- RIOS, Cassandra. **Crime de honra**. São Paulo: Braziliense, 2005.
- RIOS, Cassandra. **Eu sou uma lésbica**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- RODRIGUES, Izadora Fernanda Reichert. **Um tratado sobre a homoafetividade feminina em Copacabana posto 6: A Madrasta (1956) e Marcellina (1977)**, de Cassandra Rios. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, Mato Grosso do Sul, 2020.
- ROIZ, Diedra. **Porque hoje é o futuro passado**. Franca: Vira Letra, 2022.
- SÁ, Daniel Serravalle de. **Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani**. Salvador: EDUFBA, 2010.
- SÁ, Daniel Serravalle de. O romance gótico e as mulheres: questões de política sexual. **Itinerários**. Araraquara, n. 47, p. 13-23, jul./dez, 2018.
- SALOMÃO, Amanda Christina; ALENTEJO, Eduardo da Silva. Bibliotecas circulantes na Inglaterra Industrial: práticas biblioteconômicas e sua atuação como novo ambiente de distribuição e circulação de informação. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**. V. 15, n. 2, maio/ago, 2019, p. 194-215.
- SALOMÃO, Amanda. **Bibliotecas circulantes na Revolução Industrial inglesa: a inclusão social da mulher na economia do livro**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Biblioteconomia) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- SANTOS, Ana Paula Araújo. Os horrores da perseguição no Gótico Feminino de Ann Radcliffe e Ana Luísa de Azevedo Castro. *In*: ROSSI, Aparecido D.; ZANINI, Cláudio; BARROS, Fernando M.; FRANÇA, Júlio (org.). **Estudos do Gótico**. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018, p. 27-43.
- SANTOS, Ana Paula Araújo. **O Gótico Feminino na literatura brasileira: um estudo de *Ânsia eterna***, de Júlia Lopes de Almeida. Dissertação (Mestrado em

Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017a.

SANTOS, Ana Paula Araújo. Gótico e escrita feminina. *In*: FRANÇA, Júlio. **Poéticas do Mal**: a literatura do medo no Brasil (1840-1920). Rio de Janeiro: Bonecker, 2017b, p. 53-76.

SANTOS, Ana Paula Araújo. A vertente feminina do gótico na literatura brasileira oitocentista. *In*: **Anais** (Congresso Internacional ABRALIC), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, p. 1847-1856 2017c.

SANTOS, Ana Paula Araújo. *Úrsula* e a vertente do Gótico Feminino no Brasil. **Revista Mulheres e Literatura**. V. 19, 2017d. Disponível em: <https://litcult.net/2017/01/10/ursula-e-a-vertente-do-gotico-feminino-no-brasil-ana-paula-a-dos-santos/>. Acesso em: 16 jan. 2022.

SANTOS, Ana Paula Araújo. Horrores Góticos sob a perspectiva feminina de Júlia Lopes de Almeida. *In*: BATISTA, Angélica Maria Santana; SASSE, Pedro Puro (Org.). **Jornadas fantásticas**: ensaios I. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017e.

SANTOS, Claudiana Gois dos. Sapatão é revolução: censura, erotismo e pornografia na obra de Cassandra Rios. **Revista Periódicus**, [s. l.], v. 1, n. 7, p. 263–279, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/21782>. Acesso em: 7 set. 2021.

SANTOS, Ivanildo da Silva. **Do princípio ao fim, o amor**: a errância erótica de Cassandra Rios. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2020.

SANTOS, Rick J. **A different woman**: class, identity and sexuality in Cassandra Rios's work. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Nova Iorque, State University of New York, Binghamton, fevereiro, 2000.

SANTOS, Rick J. Cassandra Rios e o surgimento da literatura gay e lésbica no Brasil. **Revista Gênero**, Niterói, RJ, v. 1, n. 4, p.17-31, jul./dez. 2003. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31019>. Acesso em: 19 mai. 2021.

SAVOY, Eric. The face of the tenant; a theory of American Gothic. *In*: MARTIN, Robert K. **American Gothic**: new interventions in a national narrative. Iowa: University of Iowa Press, 1998.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 32, p. 127–141, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9573>. Acesso em: 20 mai. 2021.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **Descenramentos/convergências**: ensaios de crítica feminista. Porto Alegre: UFRGS, 2017.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Literatura de autoria feminina e a crítica feminista contemporânea. **Conferência de abertura do I Simpósio Internacional de Crítica Feminista e Autoria Feminina / IV Encontro Internacional Interculturalidade e Escrita Feminina Latino-Americana / Colóquio de Literatura e Imprensa Feminina**. 02 dez 2021. Disponível em: <https://play.doity.com.br/coloquioliteraturafeminina/salas/3189078256>. Acesso em: 14 jan. 2022.

SEDGWICK, Eve K. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, Campinas, n.28, p. 19-54, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/03.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2021.

SÉGUR, Condessa de. **Les Petites Filles modèles**. Paris: Hachette, 1858.

SHARPE, Peggy. Júlia Lopes de Almeida. In: MUZART, Zahidé L. (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**: antologia. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, vol. 2, 2004.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft. **Frankenstein**. London: Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818.

SHOWALTER, Elaine. **Sister's Choice**: tradition and change in american women's writing. Oxford: Clarendon Press, 1991.

SILVA, Alexander Meireles da; COLUCCI, Luciana (org). **Manifestações do monstruoso**: a subversão das fronteiras de gêneros literários. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020.

SILVA, Andressa dos Santos Xavier. **O demônio da sexualidade**: perversão, desvio e medicalização em *Eudemônia* e *A Volúpia do Pecado*, de Cassandra Rios. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal de Goiás, 2020.

SILVA, Eliane Santos da. **Elas não morrem no final**: uma análise dos finais (in)felizes na literatura com protagonismo lésbico. Dissertação (Mestrado) – Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/227271>. Acesso em 25 nov. 2021.

SMITH, Andrew; WALLACE, Diana. The female gothic: then and now. **Gothic Studies** 6.1: 1–7. Print, 2004.

SOUSA, na Moreira de. **Censura e Erotismo na Literatura de Cassandra Rios**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Patos de Minas, Minas Gerais, 2020.

TAVARES, Rossana Brandão. **Indiferença à diferença: espaços urbanos de resistência na perspectiva das desigualdades de gênero**. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, FAU, PROURB, Rio de Janeiro, 2015.

TELLES, Norma. **Encantações**: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1987.

TELLES, Norma. Autor+a. *In*: JOBIM, José Luis (org). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 45-63.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

TUAN, Yi-fu. **Paisagens do medo**. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: UNESP, 2005.

TWAIN, Mark. **The Adventures of Tom Sawyer**. Hartford, Connecticut: The American Publishing Company, 1876.

VASCONCELOS, José Mauro de. **O meu pé de laranja lima**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1968.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860 (Vertentes Inglesas). **Site Memoria de Leitura**. Unicamp, 2002a. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm>. Acesso: 13 jan. 2022.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. Romances ingleses em circulação no Brasil durante o séc. XIX. **Site Memoria de Leitura**. Unicamp, 2002b. Disponível em: <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandraleiv.htm>. Acesso: 13 jan. 2022.

VIDLER, Anthony. **The architectural uncanny**: essays in the modern unhomely. Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 1992.

VIEIRA, Kyara Maria de Almeida. "**Onde estão as respostas para as minhas perguntas**"?: Cassandra Rios – a construção do nome e a vida escrita enquanto tragédia de folhetim (1955-2001). Tese (Doutorado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/11869>. Acesso em: 19 mai. 2021.

VIEIRA, Pedro de Castro Amaral. **Meninas más, mulheres nuas**: Adelaide Carraro e Cassandra Rios no panorama literário brasileiro. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Univ. Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

WALLACE, Diana. **Female Gothic Histories**: gender, history and the gothic. Cardiff: University Of Wales Press, 2013.

WALLACE, Diana; SMITH, A. **The Female Gothic**: new directions. London: Palgrave MacMillan, 2009.

WATERS, Sarah. **Fingersmith**. New York: Riverhead, 2002.

WHITNEY, Sarah E. **Splattered ink**: postfeminist gothic fiction and gendered violence. Urbana: University of Illinois Press, 2016.

WILLIAMS, Anne. **Art of darkness**: a poetics of Gothic. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

WILLIAMS, Linda. When the woman looks. *In*: GRANT, Barry Keith (ed.). **The dread of difference**: gender and the horror film. Austin, Texas: University of Texas Press, 2015 p. 17-36.

WISKER, Gina. **Horror fiction**: an introduction. New York: Continuum, 2005.

WISKER, Gina. **Contemporary women's Gothic fiction**: carnival, hauntings and vampire kisses. London: Palgrave MacMillan, 2016.

WITTIG, Monique. **The Straight Mind and other Essays**. Boston: Beacon, 1992.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZANINI, Claudio. Monstro. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (ed.). **Dicionário digital do insólito ficcional (e-DDIF)**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/m/monstro/>. Acesso em: 10 set. 2021.

ZANINI, Claudio. Fantasmas brasileiros em O Animal Cordial. *In*: FRANÇA, Julio; COLUCCI, Luciana (org). **Matizes do gótico**: três séculos de Horace Walpole. Rio de Janeiro: Dialogarts / São Paulo: Sebo Clepsidra, 2020.

ZIMMERMAN, Bonnie. Daughters of darkness: the lesbian vampire on film. *In*: GRANT, Barry Keith (ed.). **The dread of difference**: gender and the horror film. Austin, Texas: University of Texas Press, p. 430-438, 2015.c