

A REPRESENTAÇÃO DA HEROÍNA GÓTICA EM “OS PORCOS”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

Júlio França (UERJ)¹

Ana Paula Araujo dos Santos (UERJ)²

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar a mudança empreendida pela tradição do Gótico feminino ao modelo de heroína do romance sentimental. Acreditamos que a perspectiva feminina adotada nesta tradição do Gótico trouxe, para o plano ficcional, uma representação da mulher interessada em retratar determinados terrores e horrores próprios do universo feminino. Para defender esta hipótese, propomos uma análise do conto “Os porcos” [1903] da escritora brasileira Júlia Lopes de Almeida.

Palavras-chave: Gótico; Gótico feminino; Literatura brasileira; Júlia Lopes de Almeida.

Abstract: This paper aims to analyze the change undertaken by the Female Gothic tradition to the ideal heroine of the sentimental novel. We believe the female perspective adopted in this distinguished Gothic tradition brought a new depicting of the women, focused on the representations of horrors which belong, essentially, to the female universe. In order to demonstrate this assumption, we intend to analyze the short story “Os porcos” [1903], by the Brazilian writer Júlia Lopes de Almeida.

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

A personagem feminina no romance sentimental

Ao escrever *Pamela; or Virtue Rewarded* [1740], Samuel Richardson estabeleceu um arquétipo de personagem feminina que será largamente explorado pela literatura do século XVIII, principalmente pelo romance sentimental. Ian Watt, em *A ascensão do romance* descreve as características que configuram tal arquétipo da seguinte maneira:

1 Júlio França é Doutor em Literatura Comparada pela UFF (2006), com pós-doutorado pela Brown University (2014-2015). É Professor de Teoria da Literatura do Instituto de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. É líder do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico (CNPq) e integrante do GT da ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional”. Seus artigos mais recentes podem ser lidos no site “Sobre o Medo” (sobreomedo.wordpress.com). E-mail para contato: julfranca@gmail.com;

2 Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, bolsista da CAPES, membro do grupo “Estudos do Gótico”, orientada pelo prof. Dr. Júlio França. E-mail para contato: ana_ads@hotmail.com.

[...] muito jovem, muito inexperiente e de constituição física e mental tão delicada que desmaia diante de qualquer investida sexual; essencialmente passiva, antes do casamento não sente nada por seu admirador – assim é Pamela, assim é a maioria das heroínas de ficção até o final da era vitoriana (WATT, 2010, 171 p.)

De fato, na esteira do modelo de Richardson, uma considerável parte da literatura da época explorou o arquétipo de protagonistas femininas inocentes, extremamente sensíveis e gentis, em enredos que se estruturavam, basicamente, como uma série de provações à virtude dessas personagens. Nesse sentido, a heroína do romance sentimental será alvo de constantes e insistentes perseguições às quais terá de resistir, de modo a manter assim sua castidade e integridade moral. Ao final dessas narrativas, a protagonista é direcionada a dois tipos de desfechos possíveis: ou sua virtude é recompensada, como acontece com Pamela, ou então ela terá um fim trágico como forma de punição ou de redenção à perda de sua castidade, tal qual ocorre com a protagonista de outro romance de Richardson, *Clarissa or, the History of a Young Lady* [1748].

Os dois romances de Richardson apresentam finais diametralmente opostos. Pamela Andrews resiste com todas as suas forças ao assédio de Mr. B, motivo pelo qual ao final da obra casa-se com ele e garante sua ascensão social. Já Clarissa Harlowe não desfruta da mesma sorte: estuprada pelo vilão Robert Lovelace, a protagonista adocece e morre ao fim do romance. Ambos os desfechos, contudo, corroboram o ideal de feminilidade da “mulher virtuosa”, que, baseado em uma perspectiva essencialmente masculina, ganhou popularidade junto ao sucesso do romance sentimental no contexto literário do século XVIII. A temática da *virtue in distress* se tornou um lugar-comum na ficção da época, cujo intento era oferecer uma fonte inesgotável de emoções na recepção de suas obras – emoções estas que iam desde a compaixão, gerada por meio da empatia com a personagem, até a angústia e o horror suscitados pelos seus sofrimentos. Afinal, os romances sentimentais tinham como principal objetivo propiciar o entretenimento do público leitor, e, para esse fim, utilizavam um repertório de situações melodramáticas em que donzelas inocentes eram submetidas a constantes perigos.

Tais convenções melodramáticas foram exploradas também pela ficção gótica, que compartilhou com o romance sentimental o seu momento de ascensão – a segunda metade do século XVIII – e explorou muitas das características dessa forma literária. No

Gótico, os elementos do romance sentimental são retomados, mas renovados, com o o intento de suscitar o medo como efeito de recepção. Nestes termos, o modelo de mulher virtuosa e a perseguição à personagem feminina serão também temáticas recorrentes na ficção gótica setecentista, cujas tramas seguem a estrutura de enredo de *virtue in distress* – o clímax narrativo retrata o confronto entre o bem, representado pela personagem feminina, e o mal, encarnado na figura do vilão gótico.

Uma grande parcela de escritores que figuraram como expoentes da literatura gótica em seus momentos iniciais foram mulheres: Clara Reeve, Mary Shelley, Ann Radcliffe, Sophia Lee e Regina Maria Roche são apenas alguns exemplos. Essa “feminização” do Gótico literário chamou a atenção da teórica e crítica Ellen Moers, que, em 1976, compreendeu tal participação feminina como uma tradição à parte: o **Gótico feminino**.

Moers argumenta que as narrativas dessa tradição funcionam como “um aparato para enviar donzelas a empolgantes e distantes jornadas, sem ofender seus atributos” (MOERS, 1996, 216 p.)³. Nesse sentido, a protagonista representa um papel frequentemente compreendido como “*female Quixote*”, em que ela será capaz de experimentar tanto as aventuras quanto os perigos já largamente vivenciados pelos personagens masculinos na ficção. Acreditamos, portanto, na hipótese de que o Gótico feminino promoveu modificações importantes no modelo de heroína dos romances sentimentais. Afinal, a tradição do Gótico assume uma perspectiva vinculada a interesses femininos, permitindo às personagens maior mobilidade no plano da narrativa, mas, sobretudo, representando a difícil condição em que elas se encontram diante de instituições sociais opressoras.

O presente ensaio tem como objetivo analisar a representação desse modelo de heroína em uma narrativa pertencente à tradição do Gótico feminino: “Os porcos” [1903], da escritora brasileira Júlia Lopes de Almeida. Procuraremos refletir, sobretudo, como o ponto de vista feminino adotado trouxe para o plano ficcional uma representação da mulher interessada em retratar determinados terrores e horrores próprios do universo feminino. Assim, é preciso, antes de tudo, conceituar a tradição do Gótico à qual pertence a obra e estabelecer os benefícios dessa tradição para o modelo de personagem feminina.

A feminização do Gótico

Em *Literary Women* [1976], Ellen Moers define o Gótico feminino como o

3 Todos os trechos em língua inglesa foram por nós traduzidos.

conjunto de obras literárias de autoria feminina que, desde o século dezoito, é chamado de Gótico. Obviamente, tal definição se mostrou pouco específica para caracterizar a extensa produção literária publicada por mulheres, em cujas narrativas havia traços da estética gótica. Contudo, a grande relevância deste conceito está em apontar que a ficção gótica, logo em seus momentos iniciais, dividiu-se em duas contrapartes: o **Gótico masculino**, associado a escritores como Horace Walpole e Matthew Lewis, e o **Gótico feminino**, seguindo a linha de escritoras como Ann Radcliffe e suas emuladoras.

Embora inicialmente essa divisão tenha se restringido à literatura escrita, de um lado, por mulheres e, de outro, por homens, o Gótico feminino se consolidou como uma tradição à parte, com características narratológicas particulares, conforme procuraram demonstrar estudos como os de Anne Williams (1995), Diane Long Hoeveler (1998) e David Punter & Glennys Byron (2004), entre outros teóricos, que se propuseram a diferenciar as duas vertentes do Gótico literário.

Entre as características particulares do Gótico feminino, Anne Williams aponta, em *Art of darkness: a poetics of Gothic*, a **perspectiva feminina** adotada pela narrativa como um dos mais significativos diferenciais desta tradição do Gótico. Williams segue a linha de pensamento de Virginia Woolf que, no ensaio *Um teto todo seu* [1929], salientava a importância dessa perspectiva para a ficção, uma vez que ela irá refletir valores femininos, consideravelmente distintos dos valores masculinos que até então dominavam o mercado literário. Nas palavras de Williams, a mudança do “eu” discursivo será fundamental para a narrativa do Gótico feminino:

[...] se Woolf está correta sobre o significado desse novo sujeito feminino, então mesmo o mais fantástico dos romances góticos pode nos dizer muito sobre essa nova voz, construída por uma nova perspectiva. Tenho argumentado que o Gótico masculino expressa os horrores inerentes às premissas do patriarcado ocidental. (...) Se o Gótico feminino tem mesmo convenções diferenciadas, isso em si sugere que a mudança do “Eu” foi realmente importante, tal como Woolf acreditava. (WILLIAMS, 1995, 135 p.)

Com efeito, a inserção da perspectiva feminina em obras literárias góticas irá promover uma importante modificação narrativa: o enredo, que antes destacava situações transgressivas cometidas por personagens masculinos, passará então a se

concentrar na experiência de uma **protagonista mulher**, e a retratar as injustiças e violências por ela vivenciadas. Consequentemente, os efeitos estéticos de terror e de horror característicos das narrativas góticas têm por fonte a violência física e psicológica cometida contra as personagens femininas. Tais abusos, em geral, têm sua origem na influência das grandes instituições de poder social, como a família, o casamento e a Igreja (Cf. HOEVELER, 1998, xii-xiii p.).

No plano da narrativa, tais instituições são figuradas na personagem arquetípica do vilão gótico, cujos atos monstruosos são legitimados por seu poder e sua posição social. Em *The Mysteries of Udolpho* [1794], a exemplo, a fala do *signor* Montoni deixa bem claro a extensão do domínio que ele possui sobre a esposa, Mme. Montoni, e Emily, a protagonista da obra:

Montoni olhou para ela [Mme. Montoni], por um momento, com seu semblante firme e severo; **e enquanto Emily tremia**; sua esposa, desta vez, pensou que falara demais. **“Você deve ser levada esta noite”**, disse ele, **“para o torreão do leste**; lá, talvez, possa compreender **o perigo de ofender um homem que possui um poder ilimitado sobre você”**. (RADCLIFFE, 1980, 305 p. Grifos nossos.)

O excerto acima exemplifica como, nos enredos do Gótico feminino, o homem transgressor assume o papel de vilão e de principal ameaça física e cognitiva às personagens femininas. Ademais, podemos perceber, também, como o espaço narrativo é construído como um *locus horribilis*, o que contribui para intensificar a atmosfera opressiva em que se encontra a protagonista. São privilegiados os locais pertencentes à esfera privada, ao âmbito familiar. Os grandes castelos, como o de Udolpho, serviram de claustro para as heroínas góticas. Com suas proporções magníficas, arquitetura labiríntica e localizados em paragens exóticas e ermas, eram elementos fundamentais nas convenções góticas do Setecentos, constituindo-se como a moldura ideal para evocar o terror sublime nas personagens – e por extensão, nos leitores. A partir do século XIX, porém, o castelo vai gradativamente ser substituído pelas mansões antigas onde os segredos do passado retornam ao presente e revelam relações domésticas marcadas quase sempre por maus tratos e pela violência.

É evidente, portanto, que o Gótico feminino traz em suas narrativas aquilo que chamamos de **visão de mundo gótica** (Cf. FRANÇA, 2015; STEVENS, 2000), ou seja,

uma compreensão negativa do mundo moderno, que dá origem a uma arte cujo interesse não está em retratar a bondade, a harmonia e os sentimentos edificantes, mas sim seus polos antitéticos – os crimes, os vícios, a crueldade e tudo o que há de repulsivo e obscuro na experiência humana. A tradição literária à qual a visão de mundo gótica deu forma propiciou ferramentas discursivas às escritoras para que pudessem representar, no campo da ficção, os terrores relativos ao universo feminino. Afinal, conforme defende Anne Williams (Cf. 1995, 16 p.), o Gótico feminino se caracterizou, sobretudo, como uma ficção que se dirige às mulheres, como leitoras, e que ofereceu a elas uma linguagem para falar, ou melhor, para escrever.

A tradição do gótico feminino, especializada em representar os terrores da vivência da mulher em sociedade, espalhou-se, ao longo dos séculos XIX e XX, para além dos contextos culturais e geográficos da Europa. A título de demonstração do modo como a visão de mundo e as convenções literárias góticas fazem-se presentes também na literatura brasileira, propomos uma leitura do conto “Os porcos”, de Júlia Lopes de Almeida.

A heroína do Gótico feminino

A obra da escritora Júlia Lopes de Almeida tem se mostrado um bom exemplo de como a estética gótica se adaptou à escrita feminina na literatura brasileira do século XIX e início do XX. Já tivemos a oportunidade de demonstrar que alguns dos contos reunidos em *Ânsia eterna*, livro publicado pela escritora em 1903, utiliza-se de traços góticos para representar ansiedades relativas ao âmbito feminino (Cf. SANTOS, 2015a; SANTOS, 2015b). Em narrativas como “O caso de Ruth” e “As rosas”, Júlia Almeida retrata problemas surgidos das relações familiares e do convívio doméstico, em que as protagonistas são vítimas de violência física e sexual. Suas personagens se diferenciam, portanto, do arquétipo de mulher explorado pelo romance sentimental – e se caracterizam como o modelo de personagem construído pelo Gótico feminino.

A protagonista desta narrativa, a cabocla Umbelina, definitivamente não corresponde às expectativas impostas ao modelo de virtude feminina do romance sentimental, uma vez que ela inicia a narrativa grávida do filho do patrão. Sua gravidez se caracteriza no conto como um ato transgressor, e será o motivo dos sofrimentos da personagem, desde o início da narrativa:

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

comessem.

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

Todo o tempo da gravidez pensou, numa obsessão crudelíssima, torturante, naquele bracinho nu, solto, frio, resto dum banquete delicado, que a torpe voracidade dos animais esquecera por cansaço e enfartamento (ALMEIDA, 1903, 17 p.).

A transgressão de Umbelina não ficará impune: surrada pelo pai, a personagem ainda terá de conviver, por todo o período de gestação, com a ameaça de que, tão logo o filho nasça, será dado como alimento aos porcos. Desde o início do conto, Júlia Lopes de Almeida parece explorar dois efeitos caros à literatura gótica: o **suspense aterrorizante** experimentado por Umbelina, ante o bárbaro castigo anunciado pelo próprio pai, e a **repulsa** em imaginar a possibilidade de que o filho tenha o mesmo fim do dono do “bracinho nu, solto, frio, resto dum banquete” esquecido pela “torpe voracidade dos animais”.

Ainda que caiba ao pai de Umbelina o papel de vilão sádico na narrativa, grande parte dos efeitos de terror e de repulsa serão produzidos pelas descrições que o narrador faz dos porcos – os instrumentos da crueldade. Trata-se de um procedimento metonímico em que o mal emanado da figura opressora do pai é bestialmente figurado nos suínos. Os animais são descritos sob termos monstruosos, que relembram constantemente à protagonista o destino que aguarda seu filho:

Via-os sempre ali arrastando no barro **os corpos imundos**, de pelo ralo e **banhas descaídas com o olhar guloso**, luzindo sob a **pálpebra mole** e o ouvido encoberto pela orelha chata, no **egoísmo brutal** de encontrar em si toda a tenção. (...) **Os porcos não a temiam, andavam perto, fazendo desaparecer tudo diante da sofreguidão dos seus focinhos rombudos e móveis, que iam e vinham grunhindo, babosos, hediondos, sujos da lama em que se deleitavam** (Ibid., 18 p. Grifos nossos.).

Outra nuance do conto de Júlia Lopes de Almeida que o afasta da narrativa sentimental e o aproxima do Gótico está nas motivações da protagonista. Umbelina decide resgatar o bebê da repulsiva morte que o espreita não por um sentimento de amor maternal, mas sim pela hediondez do ato, que assombra a protagonista. A cabocla deixa bem claro que o filho não era apenas o resultado de sua falta, mas, também, o fruto do amor enganoso do homem que a seduzira, portanto, “[m]atá-lo-ia, esmagá-lo-ia mesmo, mas lançá-lo aos porcos... isso nunca!” (Ibid., 20 p.).

A situação de Umbelina assemelha-se à condição em que são retratadas a maioria das personagens pertencentes à tradição feminina do gótico. Segundo Réka Tóth em “The Plight of the Gothic Heroine” (2010), a heroína gótica arquetípica tem como principal característica o desamparo e a impotência em seu confronto com poderes institucionais que em nada lhe são favoráveis. Por ter transgredido as leis pressupostas pela esfera social, Umbelina não pode contar, pois, com o apoio de ninguém: “Ela estava perdida. Em casa não a queriam; a mãe renegava-a, o pai batia-lhe, o amante fechava-lhe as portas... e Umbelina praguejava alto, ameaçando de fazer cair sobre toda a gente a cólera divina!” (ALMEIDA, 1903, 22 p.).

Ao final do conto, a protagonista toma a resolução de dar a luz ao filho e matá-lo às portas do amante, para, dessa forma, vingar sua situação de completo desamparo. O trajeto de Umbelina até o local escolhido para o filicídio é assim narrado:

O luar com a sua luz brancacenta e fria iluminava a triste caminhada daquela mulher quase nua e pesadíssima, que ia golpeada de dores e de medo através dos campos. (...) Por entre as canas houve um rastejar de cobras, e ergueu-se da outra banda, na negrura do mandiocal, um voo fofo de ave assustada. A cabocla benzeu-se (...) Depois abriu lá em cima a cancela, que gemeu prolongadamente nos movimentos de ida e volta, com que ela o impeliu para diante e para trás, entrou no pasto da fazenda. (Ibid., 24 p.)

No meio do pasto, uma figueira enorme estendia os braços sombrios, pondo uma mancha negra em toda aquela extensão de luz. A cabocla quis esconder-se ali (...). Ela alcançou a sombra com passadas vacilantes; mas os pés inchados e dormentes já não sentiam o terreno e tropeçavam nas raízes das árvores,

muito estendidas e salientes no chão. A cabocla caiu de joelhos, amparando-se para a frente nas mãos espalmadas. O choque foi rápido e as últimas dores do parto vieram tolhê-la. (Ibid., 25 p.)

O narrador constrói uma atmosfera tipicamente gótica para os acontecimentos que irão se suceder. É de noite, sob os braços sombrios de uma figueira, num local ermo e isolado, que Umbelina dará a luz ao filho indesejado. Os sinais da gravidez, grotescamente descritos como deformações no corpo da personagem, – o ventre pesado, descaído, os pés inchados e dormentes – darão lugar às dores brutais e excruciantes que esgotam as forças da cabocla no momento do parto. Nascida a criança, a sentença do pai de Umbelina se concretiza, morbidamente, no trecho final do conto:

[...] Umbelina mal distinguiu um vulto negro, que se aproximava lentamente, arrastando no chão as mamas pelancosas, com o rabo fino, arqueado sobre as ancas enormes, o pelo hirto, irrompendo ralo da pele escura e rugosa, e o olhar guloso, estupidamente fixo: era uma porca.

Umbelina sentiu-a grunhir. Viu confusamente os movimentos repetidos do seu focinho trombudo, gelatinoso, que se arregaçava, mostrando a dentuça amarelada, forte. Um sopro frio correu por todo o corpo da cabocla, e ela estremeceu ouvindo um gemido doloroso, dolorosíssimo, que se cravou no seu coração aflito. Era o filho!

(...)

antes de morrer, ainda viu, vaga, indistintamente, o vulto negro e roliço da porca, que se afastava com um montão de carne perdurado nos dentes, destacando-se isolada e medonha naquela imensa vastidão cor de rosa (Ibid., 26-27 p.)

O repulsivo e terrível epílogo do conto parece confirmar que, a despeito de quaisquer esforços de Umbelina, seu ato transgressor é devidamente punido ao final, e as leis sociais mantidas de forma irrevogável. Como não é claro, na narrativa, se o pai de Umbelina tem alguma participação no desfecho, a cruel ameaça acaba por se cumprir como um destino inexorável que recai sobre a protagonista – e, talvez seja lícito propor,

um trágico fado que se abate sobre as mulheres do XIX.

As convenções góticas manipuladas por Júlia Lopes de Almeida em seu conto parecem salientar o horror do sofrimento da personagem feminina, posicionando-a, dessa forma, em uma condição de vítima diante de poderes sociais que a julgam unicamente por meio da virtude – característica que, nos termos de Anne Williams (1995, 105 p.), denota um padrão patriarcal: “a etimologia da palavra declara que uma boa mulher é parecida com um homem (do Latim, *vir*) tanto quanto for possível”.

Portanto, distinta da protagonista do romance sentimental, a heroína do Gótico feminino parece seguir a intenção desta tradição em revelar os horrores da vivência feminina. Enquanto o sentimentalismo confere um enfoque melodramático à exploração do sofrimento das personagens, o Gótico feminino utiliza-se da visão sombria e desencantada do mundo moderno como forma de conferir um tom nada otimista à condição da mulher em sociedade. Esta tradição se constitui, então, como um meio pelo qual foi possível expressar a experiência feminina, compreender o conceito de feminilidade e retratar a iminente opressão sofrida pela mulher – através do olhar das próprias escritoras.

Bibliografia

- ALMEIDA, J. L. “Os porcos”. In: *Ânsia Eterna*. Rio de Janeiro: Garnier, 1903. pp. 17-27.
- BOTTING, F. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- FRANÇA, J. “As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas”. In: *Literatura Brasileira em Foco VI; em torno dos realismos*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2015. pp. 133-146.
- HOEVELER, D. L. *Gothic Feminism*. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 1998.
- MENON, M. C. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira; de 1843 a 1932*. Tese de Doutorado em Letras. Faculdade de Letras, UEL. Londrina, Paraná, 2007.
- MOERS, E. (1976) *Literary Women*. Garden City, NY: Doubleday, 1977.
- PUNTER, D.; BYRON, G. *The Gothic*. Oxford: Blackwell, 2004.
- RADCLIFFE, A. *The Mysteries of Udolpho*. Oxford University Press, 1980.
- SANTOS, A. P. A. “Perspectivas do Gótico feminino em “O caso de Ruth” de Júlia Lopes de Almeida”. In: *Anais do VI Encontro Nacional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional*. No prelo.

_____. “Relações entre o Gótico e a escrita feminina no conto “As rosas” de Júlia Lopes de Almeida”. In: *Anais do IV Colóquio de Estudos em Narrativa: A ficionalização do Medo na Narrativa*. No prelo.

STEVENS, D. *The Gothic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

TÓTH, R. “The Plight of the Gothic Heroine: Female Development and Relationships in Eighteenth Century Female Gothic Fiction”. In: *Eger Journal of English Studies*. Vol. X. Eger: EKF Líceum Kiadó, 2010. pp. 21-37.

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.