



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**GRITANDO EM CÓDIGO: NÍVEIS FEMININOS DE SIGNIFICADO NA
LITERATURA DO MEDO**

Lara Freitas Costa Ferreira

Rio de Janeiro/ RJ
2018

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**GRITANDO EM CÓDIGO: NÍVEIS FEMININOS DE SIGNIFICADO NA
LITERATURA DO MEDO**

Lara Freitas Costa Ferreira

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Produção Editorial.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo

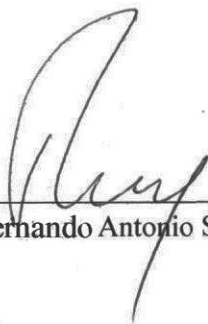
Rio de Janeiro/ RJ
2018

**GRITANDO EM CÓDIGO: NÍVEIS FEMININOS DE SIGNIFICADO NA
LITERATURA DO MEDO**

Lara Freitas Costa Ferreira

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Produção Editorial.

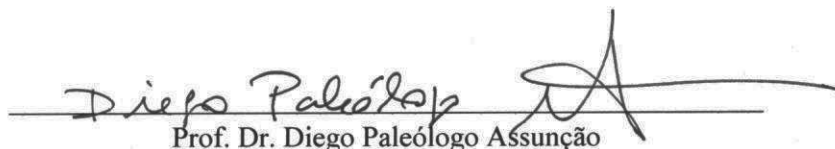
Aprovado por



Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo



Prof. Dr.ª Beatriz Jaguaribe de Mattos



Prof. Dr. Diego Paleólogo Assunção

Aprovada em: 27/11/2018

Grau: 10,0

Rio de Janeiro/RJ

2018

CIP - Catalogação na Publicação

F383g Freitas Costa Ferreira, Lara
Gritando em código: Níveis femininos de significado na literatura do medo / Lara Freitas Costa Ferreira. -- Rio de Janeiro, 2018.
102 f.

Orientador: Fernando Antonio Soares Fragozo.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Bacharel em Comunicação Social: Produção Editorial, 2018.

1. Teoria da recepção. 2. Literatura do medo. 3. Crítica feminista. 4. Níveis de significado. 5. Loucura. I. Soares Fragozo, Fernando Antonio, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que está muito literalmente do meu lado há quase 22 anos, que conhece todas as minhas dificuldades e dramas, que prestou consultoria nessa monografia e ouviu ela inteira servindo de audiência-teste. Que me deu meus primeiros livros e o amor pelas histórias, e que não achou loucura quando eu escolhi essa faculdade. Que fez muito mais do que cabe num agradecimento, e que eu amo mais do que tudo nessa vida.

À minha avó e meu irmão, que são ao mesmo tempo críticos e líderes de torcida.

Aos meus gatos, que por algum motivo enquanto eu fazia esse TCC sempre sabiam quando eu estava pronta para desistir e apareciam para me fazer companhia.

A algumas das pessoas por quem eu mais tenho carinho e admiração nessa vida, ou seja: Bia, Clara, Mari C, Thaís, Nath, K(k)arla, Bela, Sansão, Mari F, Johanns, Ruggeron, Yuri, Teresa e Pérola.

À cabofriense-neozelandeza mais querida desse e de todos os planetas, que já virou uma parte anexa de mim, Mari de Lamare.

Às e ao Minas da ECO, que é parte essencial dessa faculdade para mim.

A Karla Passeri, Giu Alonso, Alice Mello e Mariana Rolier, que eu tive a sorte de ter como chefes e, muito acima disso, como referências. Eu espero que nossos caminhos se encontrem de novo nesse caos que chamamos de mercado de trabalho.

A Ann Radcliffe, Mary Shelley, Susan Glaspell, Daphne du Maurier, Agatha Christie, Margaret Atwood, Ana Teresa Pereira, Veronica Schanoes, Sheridan le Fanu, H. G. Wells, Kurt Vonnegut, Thomas Harris e William Golding por me ensinarem o apreço ao medo.

A Charlotte Perkins Gilman, Shirley Jackson, Neil Gaiman e Gillian Flynn por elevarem esse apreço a amor.

A Guillermo del Toro e Bryan Fuller, por me darem o vocabulário visual pungente do medo e mostrarem o quanto carinho e entusiasmo são não só permitidos, mas também capazes de elevar um produto a arte.

Aos professores e professoras da ECO que insistem que *todo mundo* tem algo de valor a acrescentar à discussão e que temas desconsiderados no cânone acadêmico não tem menor valor do que os teóricos consagrados, especialmente Consuelo Lins, Chalini Torquato, Leila Salim Leal, Lisbeth Araya, João Freire Filho, Mário Feijó, Paulo Vaz e os idealizadores do Cinerama.

À Prof. Dr^a Beatriz Jaguaribe de Mattos, por me receber em sua sala de aula e aceitar fazer parte dessa banca.

Ao Prof. Dr. Diego Paleólogo Assunção, por assentar os primeiros tijolinhos dessa monografia e aceitar fazer parte dessa banca.

Ao Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo, por me lembrar sempre que eu precisava (ou seja, mais ou menos uma vez por semana) que esse TCC é só um começo e que o perfeccionismo nunca ajudou ninguém a concluir as coisas no prazo certo, por todo o apoio e por aceitar meu pedido de orientação.

Às três maiores instituições da ECO como eu a conheço: o Itamar, que mantém incontáveis alunos funcionando diariamente, sempre com um sorriso; a Penélope, celebridade local que, diz a lenda, é na verdade uma aluna que foi jubilada e conseqüentemente transformada em gata, que guarda a CPM e assiste a mais aulas do que muitos alunos (Penélope infelizmente faleceu durante a realização dessa monografia e deixa saudades); e, finalmente, ao fantasma do Lima Barreto que mora no Palácio, que eu tenho certeza que me ajudou algumas vezes nesses quatro anos.

When

I speak of an end to suffering I don't mean anesthesia.
I mean knowing the world, and my place in it, not in
order to stare with bitterness or detachment, but as a
powerful and womanly series of choices: and here I
write the words, in their fullness:
powerful; womanly.

Adrienne Rich, *Sources*

FERREIRA, Lara Freitas Costa. **Gritando em código:** Níveis de significado femininos na literatura do medo. Orientador: Fernando Antonio Soares Fragozo. Rio de Janeiro, 2018. Monografia (Graduação Em Produção Editorial) – Escola de Comunicação, UFRJ. 102 f.

RESUMO

Aplicando a teoria Bakhtiniana de recepção literária, junto a aspectos da teoria de Barthes da morte do autor aos gêneros de terror, horror e thriller, agrupados sob o que Julio França chama de “literatura do medo”, o trabalho demonstra o potencial dessas obras, geralmente consideradas superficiais e de valor estritamente comercial pela crítica, para o comentário e crítica sociopolítica. Com o recorte de obras escritas por mulheres desde a concepção da literatura gótica até a contemporaneidade, somadas à interpretação feminina e feminista, é evidenciada uma infinidade de níveis de significado baseados na experiência social, política e cultural da mulher – todos igualmente possíveis, válidos e corretos. Embora a tradição masculina da crítica literária, fortalecida pelo posicionamento quase agressivo de autores como Stephen King, tenha disseminado para o senso comum a ideia de que a literatura do medo não possui significados possíveis além da história “pura e simples”, apresento que níveis de significado podem ser acessados pelo leitor atento, e que leitores que pertençam ao mesmo grupo social que (e, conseqüentemente, possuam experiências de vida semelhantes a) os autores possuem um potencial particular nesse exercício. Adicionalmente, são explorados os temas das expectativas sociais sobre a mulher em diversos recortes temporais e a relevância do estereótipo da mulher louca e histérica tanto para o controle da população feminina pelo patriarcado quanto para a construção de histórias na literatura do medo.

Palavras-chave: teoria da recepção; literatura do medo; crítica feminista; níveis de significado; loucura.

ABSTRACT

Applying the Bakhtinian theory of literary reception, with aspects of Barthe's theory of the death of the author to the genres of terror, horror and thriller, grouped under what Julio França calls "fear literature", this work highlights the potential of these works, usually considered superficial and of strictly commercial value by critics, for sociopolitical commentary and criticism. With a focus in works written by women from the beginning of gothic literature to the present day, combined with feminine and feminist interpretations, an infinity of layers of meaning are revealed based on the social, political and cultural experience of the woman - all equally possible, valid and correct. Even though male critic tradition, strengthened by borderline aggressive behavior from authors such as Stephen King, has populated common sense with the idea that fear literature has no possible meanings beyond a "pure and simple" story, I present that layers of meaning can be accessed by a careful reader, and that readers belonging to the same social group (and, consequently, having similar life experiences) as the authors have a particular potential in this exercise. Additionally, this work explores themes such as social expectations of women at different times and the relevance of the mad and hysterical woman stereotype both for the control of the feminine population by the patriarchy and for the construction of narratives in fear literature.

Keywords: reception theory; fear literature; feminist critic; layers of meaning; madness.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. CONHECENDO O MEDO.....	14
2.1 DEFINIÇÃO DO CAMPO DE ESTUDO.....	14
2.2 ORIGENS DA LITERATURA DO MEDO.....	17
2.3 POR QUE O MEDO SE TORNOU ENTRETENIMENTO?.....	22
2.4 LITERATURA GÓTICA.....	25
3. OLHANDO POR ENTRE OS DEDOS.....	28
3.1 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA LITERATURA.....	28
3.2 HISTÓRICO FEMININO E FEMINISTA NA LITERATURA DO MEDO.....	31
3.3 DISTÚRBIOS MENTAIS, MULHERES, E MEDO.....	33
4. ANÁLISE DE CASOS EM LINHA DO TEMPO.....	34
4.1. SÉCULOS XVIII E XIX.....	34
4.2. VIRADA DE SÉCULO XIX/XX.....	46
4.2.1. Contexto.....	46
4.2.2. Papel de parede amarelo.....	48
4.2.3. Julgada por seus pares.....	52
4.3. ANOS 1930-1960.....	54
4.3.1. Contexto.....	54
4.3.2. The Haunting of Hill House.....	55
4.3.3. Obras contemporâneas.....	59
4.4. ANOS 1970-1990.....	64
4.4.1. Contexto.....	64
4.4.2. Vulgo Grace.....	66
4.4.3. O silêncio dos inocentes.....	69
4.5. CONTEMPORANEIDADE.....	71
4.5.1. Contexto e Garota exemplar.....	71
4.5.2. Karen.....	75
4.5.3. Outros recortes possíveis: Corra! e o espectador negro.....	77
5. INTERPRETANDO OS GRITOS.....	80

5.1. RECEPÇÃO E NÍVEIS DE SIGNIFICADO ATRAVÉS DA EXPERIÊNCIA SOCIAL DE GÊNERO.....	80
5.2. CLASSIFICAÇÕES A PARTIR DE NÍVEIS DE SIGNIFICADO.....	82
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIAS.....	89
ANEXOS.....	99
ANEXO 1: TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA COM YURI COSTA.....	99

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho observa o uso da literatura do medo, composta dos gêneros de terror, horror e thriller, para a abordagem crítica das expectativas de gênero sobre as mulheres de diversas épocas e a experiência de vida feminina. Desde o terror vitoriano, ou gótico, quando houve um crescimento notável no número de obras assinadas por mulheres, pode-se observar uma relação entre o gênero, principalmente através do uso de metáforas e nos subgêneros do terror e suspense psicológico e de confinamento, para evidenciar as opressões cotidianas que afetavam e afetam a população feminina. Essas obras, até hoje, têm sido tratadas majoritariamente como individuais e desconectadas por pesquisadores de maioria masculina, o que constitui um desperdício de registros ricos que apontam para questões em comum. A literatura de terror e suspense não só nasce entre escritoras mulheres – é também um dos gêneros com maior participação tradicional feminina entre autoras e leitoras (assim como o romance romântico), construindo uma história ligada à articulação de discursos das mulheres – notadamente, o feminismo.

O feminismo se apresenta como um movimento político, cultural e social centrado na premissa de igualdade e equidade entre mulheres e homens em todas as esferas de vida. O movimento é articulado em ondas, ou seja, recortes temporais que procuram distinguir os principais focos do movimento ao longo de sua história, e é amplamente estudado. Alguns conceitos importantes articulados pelo feminismo são o machismo, a misoginia e o patriarcado, que serão utilizados ao longo do trabalho. Entende-se machismo como a postura de reforçar a desigualdade entre os gêneros, violentamente ou retoricamente, como tentativa de preservar as dinâmicas de poder tradicionais e opressivas contra as mulheres. A misoginia se apresenta como o machismo institucionalizado, ou seja, adotado em níveis oficiais de poder como a lei e a medicina, e caracteriza uma violência simbólica, psicológica e muitas vezes física. Por fim, o patriarcado é um sistema de poder social construído pelas dinâmicas sociais e instituições opressoras que visa o domínio de um gênero sobre o outro e se opõe à igualdade, e pode se apresentar em contextos macro (como a cultura de um país) ou micro (como uma estrutura familiar).

Através da tensão que envolve o leitor e o força a se colocar no lugar do protagonista, mulheres de diversas gerações têm usado a literatura do medo para tornar conhecida a sua frustração e seu sofrimento dentro do estilo de vida limitado e limitante tradicionalmente imposto às mulheres vivendo sob o patriarcado. Esse é um tema tão universal que podemos observá-lo não só nos períodos transpassados pelas conhecidas ondas do movimento feminista

como também na literatura como um todo, e na literatura do medo particularmente. Essa inserção dos temas da experiência de vida feminina, geralmente através de simbolismo e metáforas, é facilmente percebida por mulheres de diversos contextos que possuem experiências de vida semelhantes, construindo uma dinâmica entre autora e leitora que se apresenta como oportunidade de estudo.

Através do pensamento construído pela teoria da recepção, em que o leitor é sempre parte ativa na construção de significados do texto, essas experiências de vida são ponto fundamental que definem a experiência de leitura de cada leitor individual. Os leitores criam e acessam níveis de significado dentro das obras que não são mais ou menos corretos uns do que os outros, mas que se complementam e se informam entre si, e a isso chamamos dialogismo. Contrário ao dialogismo é o pensamento crítico e teórico tradicional que encara a experiência de leitura como uma missão de “derrotar” o autor em seu jogo de significado, jogo esse que se vence ao descobrir o significado último e verdadeiro, que seria aquele construído intencionalmente pelo autor ao longo da produção da obra. Esse posicionamento se apresenta como excludente da diversidade da experiência sociocultural humana e concentra a autoridade de interpretação em um grupo específico e pouco variado.

Com o crescimento do percentual de pesquisadoras e acadêmicas mulheres, além do contexto atual da quarta onda feminista se desdobrando dia a dia, registros históricos como a literatura são um campo rico de observações sobre os papéis de gênero e contexto social de épocas passadas. São poucas as pesquisas que abordam a literatura do medo, por esse ser um gênero pouco valorizado culturalmente e considerado de baixo valor artístico, mais raras as que abordam a forte presença de autoras mulheres escrevendo sobre a sua realidade com o apoio da ficção, e mais escassas ainda as lideradas por mulheres com sensibilidade para perceber as questões de gênero que permeiam esse recorte. É necessário um olhar feminino sobre essas questões. Há muito as vozes dessas mulheres caem em ouvidos surdos e suas obras são tratadas como individuais e sem nenhuma conexão entre si exceto a de estilo. A máxima acadêmica de aprender com o nosso passado para que ele não se repita no futuro parece não se aplicar à literatura, seja por subestimação ou outros fatores, e isso não pode continuar ocorrendo. Do contrário arriscamos desperdiçar o potencial de um recorte extremamente vasto da literatura e repetir nossos erros.

Com o objetivo geral de estabelecer o terror como um gênero de literatura de resistência e comentário social essencialmente feminino e os objetivos específicos de refletir sobre o papel da loucura como forma de caracterização da mulher perigosa, abordar a

necessidade de união entre intenção autoral e interpretação do leitor para a plena realização da obra literária e estabelecer o domínio feminino sobre a literatura do medo tanto em sua concepção quanto na sua exploração, o presente trabalho investiga obras de ficção pertencentes aos gêneros de terror, horror e thriller escritas por mulheres focando em protagonistas femininas que abordam questões sociais de suas épocas relacionadas à vida da mulher média, principalmente focando nas expectativas de expressão e valores de gênero e no retrato da loucura, com foco no período entre o fim do séc. XIX e o início do séc. XXI. A partir da revisão bibliográfica de diversas obras que pertencem ao recorte observado – estabelecendo uma linha do tempo que se estende desde a concepção do gênero literário do gótico até o presente – o trabalho conecta temas da ficção com o momento histórico em que eles foram criados, desde motivações da sua concepção até o impacto social e cultural que vieram a ter. Juntando diversos métodos já estabelecidos (como análise qualitativa de obras literárias e cartografia), assim como diversas mídias (livros, é claro, mas também filmes e entrevistas), cria-se um retrato compreensivo não só das obras literárias do medo, mas também do gênero em sua totalidade, de suas criadoras e consumidoras.

2. CONHECENDO O MEDO

2.1. DEFINIÇÃO DO CAMPO DE ESTUDO

Antes de qualquer análise, é preciso delimitar os gêneros utilizados e suas diferenças entre si, principalmente os gêneros do terror e do horror. Não se trata de uma tarefa simples, e diversos autores e críticos que a abordaram discordam entre si dependendo dos valores centrais de cada um. Por exemplo, escritores como Stephen King e H. P. Lovecraft usam os sentimentos provocados por uma dada obra para definir a que gênero ela pertence, o que se apresenta como uma extensão do conceito de catarse proposto por Aristóteles em sua *Poética*, ou seja, que uma narrativa provoca fortes sentimentos na plateia, que os expressa livremente como reações à narrativa, canalizando-os então de uma maneira socialmente aceitável. Outros autores buscam elementos textuais aos quais amarrar um gênero, e por vezes procuram desconsiderar completamente o efeito subjetivo de uma obra em busca da objetividade completa, como Tzevetan Todorov.

O problema com uma classificação baseada na catarse e nos sentimentos provocados por uma obra é que esses sentimentos não serão iguais para todos os leitores. Dependendo de critérios como do que um leitor tem mais medo, seu contexto cultural e até em que local, fase da vida e horário certa obra foi lida, a experiência de leitura será diferente em um nível individual. Classificar um gênero baseado unicamente na recepção das obras também determina que uma obra é mais ou menos bem-sucedida dependendo de quanto medo ela provoca (FRANÇA, 2008), além de obrigar o autor a pressupor que existe um perfil de leitor que represente a experiência média da obra em questão. Esse leitor imaginário universal, como podemos observar nos textos de King e Lovecraft, será sempre um homem. Em uma pesquisa que defende que a experiência provocada por uma obra varia dependendo, entre outras coisas, do gênero do leitor, isso se torna uma questão especialmente limitante, já que desconsidera a potencial diversidade étnica e de gênero, por exemplo, do público leitor e simultaneamente fortalece uma ideia de que o perfil do autor, geralmente um homem cisgênero branco heterossexual ocidental, seria o perfil do ser humano universal e consequentemente o único ponto de vista através do qual seria possível explorar temas essencialmente humanos.

Por outro lado, uma definição puramente textual ignora grande parte do propósito da literatura de terror. O efeito emocional é uma parte central dessas obras, o que torna toda a literatura do medo essencialmente subjetiva, e qualquer classificação que ignora esse aspecto corre o risco não entender realmente o que está em questão.

Devemos então buscar uma classificação que inclua tanto elementos textuais que podem ser objetivamente observados quanto o efeito que uma obra tem sobre o leitor, que é uma observação obrigatoriamente subjetiva, não nos limitando exclusivamente a nenhum dos dois lados. Espera-se que levar em conta os efeitos do texto, mas ancorá-los em elementos textuais torne essa classificação menos abstrata e mais equilibrada. Entretanto, é impossível chegar a uma classificação completamente correta e universal, apenas à classificação mais adequada para cada objetivo.

Usando como ponto de partida o conceito de literatura do medo (FRANÇA, 2008), um termo que pretende englobar todas as obras de ficção escrita relacionadas ao sentimento do medo e substituir o termo “literatura de terror”, ficamos livres para definir o gênero de terror não como aquele que engloba todos os gêneros, mas sim como um gênero individual e completo. Em *Danse Macabre* (1981), Stephen King estabelece uma sólida base sobre a qual construir a definição dos gêneros de terror e horror, desde que desconsideremos seu julgamento de valor sobre a suposta fineza e sofisticação das emoções.

Terror, então, é entendido como o gênero referente ao medo provocado por meio de sugestões e inquietações de natureza essencialmente psicológicas. De acordo com King, “é o que a mente vê que torna essas histórias contos tão quintessenciais de terror”¹ (1981, p. 36 – tradução minha). Ou seja, o gênero do terror é aquele que abrange não as obras que provocam acima de tudo o medo, mas especificamente as que o fazem usando a mente, tanto dos personagens quanto dos leitores. Aqui se encaixam histórias de assombrações e paranoia, que se constroem com sugestões de que algo está errado e que o perigo existe, mas sem evidências físicas. Alguns exemplos seriam narrativas que sugerem a loucura, como *Papel de parede amarelo*, de Charlotte Perkins Gilman. É comum que essas obras se construam por meio da narrativa em primeira pessoa ou no estilo indireto livre, já que ambos permitem que o leitor questione a confiabilidade das informações passadas a ele (WOOD, 2011).

Por sua vez, horror é o gênero literário que provoca o medo através de anormalidades físicas (KING, 1981). Esse tende a ser o gênero preferido dos filmes que chamamos de terror (mas que em inglês são chamados, corretamente, de acordo com nossa classificação, de “horror movies”), já que esse tipo de narrativa se torna, mesmo na leitura, extremamente visual. King chega a dizer que, no horror, “o leitor faz o trabalho por si próprio”² (Idem, p. 37

¹ “It’s what the mind sees that makes these stories such quintessential tales of terror.”

² “The reader does the job on himself.”

– tradução minha), já que lhe resta imaginar as cenas que o autor descreve. Pertencem ao horror, por conseguinte, todos os monstros e “aberrações” – tenham elas algum laço com o ser humano ou não –, além dos assassinatos e feridas brutais. A anormalidade física e o sangue estão fortemente ligados ao horror, que provoca uma reação física em consequência da reação psicológica. O horror é imaginado, e então sentido fisicamente em um enjoo, uma aflição, etc. Podemos incluir nesse gênero obras como *Frankenstein*, de Mary Shelley.

Separar o thriller e o suspense é uma tarefa um tanto mais difícil, já que, especialmente no Brasil, o conceito de thriller é bastante recente e usado frequentemente de maneira equivocada, como uma forma mais comercialmente atraente de dizer suspense ou mistério. Novamente, não se pretende que as definições apresentadas aqui sejam tomadas como absolutas ou como referência, e sim que sejam as mais adequadas ao trabalho de investigar as obras propostas. Para essa finalidade, thriller fica, então, definido como o gênero da apreensão, acima do medo. Os thrillers dependem mais fortemente de momentos pontuais de reviravoltas extremas da história e da atmosfera constante de tensão e incerteza. Em geral, os personagens principais já começam a história estando em perigo, e o leitor está ciente disso. A ansiedade provocada por saber de algo que o personagem ainda não sabe frequentemente está presente nos thrillers, gerando a conhecida vontade de gritar com ele para “não fazer isso!” e “ter cuidado!”. É uma reação tão psicológica quanto o terror, mas é o modo como a obra é escrita (ou, estendendo a classificação ao cinema, filmada) que causa essa reação, e não o que está causando problemas para os personagens. Os vilões dos thrillers são, necessariamente, humanos, ainda que haja esse desejo de outerizá-los – separá-los de “nós, os normais” – que mencionaremos mais à frente. O thriller possui também subgêneros, geralmente se atendo ao tipo de personagem principal. Temos, então, thrillers de espionagem, policiais, médicos, legais, e – talvez o mais popular – o thriller psicológico.

Uma obra que demonstra mais claramente a divisão entre terror, thriller e suspense é *E não sobrou nenhum*, de Agatha Christie. Em poucos capítulos fica claro que os personagens estão em perigo, confinados na ilha com um assassino. Não há personagens-detetive, apesar de todos estarem tentando achar o culpado, e a narrativa não sugere nenhum evento assustador – apenas o perigo iminente, e a inevitável espera pela próxima vítima.

Passamos então, para o suspense, cujas obras não nos interessam no presente trabalho, mas é útil que tenhamos o conceito bem definido, para que não haja dúvidas quanto à classificação de dadas obras como thriller ou suspense. Em oposição ao thriller, o suspense não coloca seus personagens em perigo iminente. De forma geral, o perigo já passou, e resta

descobrir como tudo aconteceu ou quem fez com que acontecesse. Enquanto no thriller estamos a todo momento sob a tensão de não saber o que pode acontecer na próxima página, no suspense sabemos precisamente aonde queremos chegar, resta acompanhar a jornada.

Outras definições com as quais não vamos nos ocupar são as do suposto gênero da repulsa, definido por Stephen King, o suposto gênero do macabro e o gênero do fantástico. Os dois primeiros, por motivos práticos: não existe leitor que já tenha chegado a uma livraria e pedido por indicações de “livros de repulsa” ou “livros macabros”. Tratam-se de definições sem valor prático, apenas teórico. O macabro, ainda, acredito se tratar de um elemento presente em diversos gêneros, e não constituindo um gênero próprio. Quanto ao fantástico, trata-se de um gênero extremamente amplo, que abraça diversos outros gêneros, inclusive os do terror e do horror. O fantástico é baseado em:

(...) um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2007, p. 30)

Está delimitado, então, o campo de estudo do presente trabalho: os gêneros do terror, do horror e dos thrillers.

2.2. ORIGENS DA LITERATURA DO MEDO

Todos os três teóricos do medo apresentados acima (King, Lovecraft e França) concordam que a narrativa do medo (em alguma forma) sempre existiu, que ela é (em alguma medida) parte essencial da experiência humana e que uma boa representação disso é o folclore. Lovecraft (1927) defende que o ser humano, tendo canalizado as emoções positivas causadas pelo desconhecido para a religião, associou as emoções negativas ao folclore e outros tipos de histórias populares. Não temos como saber com muita certeza como as crianças medievais recebiam as histórias folclóricas e versões antigas do que hoje chamamos de contos de fadas, já que a recepção das histórias é relativamente menos importante para pesquisadores da área do que a emissão, mas todos lembramos de pelo menos uma história ou música tradicional para crianças que nos dava medo há muitos anos – bicho papão, bruxas, mula sem cabeça, o homem do saco, entre outros. Comparadas com algumas histórias mais antigas, as que contamos hoje parecem até fofas, e até adultos podem se sentir no mínimo

perturbados ao ouvir sobre as irmãs da Cinderella que cortaram pedaços dos próprios pés para caber no sapatinho e tiveram seus olhos arrancados por mentirem. Sua função, assim como as histórias que contamos hoje, sempre foi baseada no medo usado como elemento de proteção para as crianças que ainda não aprenderam a se proteger dos perigos mais realísticos, como animais comuns e humanos mal-intencionados. Podemos extrapolar que essas histórias, então, sempre tiveram um fundo de terror, muito antes do gênero ser oficialmente inventado.

Muito da tradição de contação de histórias, principalmente para um público infantil, é associado a mulheres. Entretanto, Claire R. Farrer (1975) aponta que, apesar de muito se falar sobre a importância das mulheres nas culturas orais e no folclore em geral, essa atitude raramente se reflete em citações e consultas a mulheres em pesquisas na área. Nosso conhecimento sobre as tradições folclóricas, principalmente as não-europeias, é um tanto quanto distorcido pelos preconceitos dos pesquisadores que, por exemplo, escolhiam recolher a versão de uma história contada pelos homens de um grupo cultural, quando confrontados com múltiplas versões (FARRER, 1975).

Tratando-se do folclore europeu e estadunidense, sabemos que os irmãos Grimm, por exemplo, coletaram histórias principalmente de mulheres (*Idem*), e sabemos que essas histórias são consideravelmente mais violentas do que as versões de filmes da Disney às quais estamos acostumados (STONE, 1975). O que tendemos a ignorar é que essas histórias também apresentam mais mulheres como personagens ativas de sua própria história do que as adaptações, que tendem a resumir as heroínas a princesas passivas em uma série de eventos que acontecem com elas, não por causa delas (*Idem*). Especialmente nos Estados Unidos, histórias populares entre os colonizadores refletiam o contexto histórico de exploração da terra e aventura, com personagens femininas adequadamente capazes de desbravar esse cenário, como uma versão feminina de “João e o pé de feijão” (*Ibidem*). Os vilões das histórias folclóricas também tinham uma divisão de gênero mais balanceada, com menos madrastas invejosas e mais homens mal-intencionados (*Ibidem*). O que esse cenário sugere é que, sendo o folclore o provável antepassado da literatura do medo, talvez não seja tão surpreendente que esses gêneros tenham uma forte presença feminina.

Também é interessante considerar os tabloides sensacionalistas sobre crime e as revistas periódicas baratas com histórias de aventura chamadas de “penny dreadfuls” como parentes, em certa medida, da literatura do medo. Ambos circulavam a pleno vapor na mesma Inglaterra que produziu a literatura gótica, e ambos sofreram e sofrem o mesmo tipo de crítica que os gêneros do medo. As histórias reais sobre crimes apresentadas em um formato sensacionalista são conhecidas como histórias “true crime”, e hoje fala-se inclusive em uma

“comunidade true crime”, composta de fãs desse formato, que frequentemente precisam explicar que não são fãs dos crimes nem dos criminosos, e sim da contação de histórias sobre crimes (assim como os fãs de terror, por exemplo).

Joy Wiltenburg (2004, p. 1) define sensacionalismo como “o relato de conteúdo emocionalmente carregado, majoritariamente focado em crimes violentos, para um público amplo”³ (tradução minha), e enfatiza:

“A palavra ‘sensacionalismo’ foi inventada no século dezenove como um termo pejorativo, que denunciava obras de literatura ou jornalismo que visassem provocar fortes reações emotivas no público. Focando nos sentidos como local chave de estimulação, a palavra enfatiza reações corporais e não-rationais. Na cultura ocidental moderna esses elementos não-rationais foram classificados como baixos.”⁴ (p. 2 – tradução minha)

Adicionando que esse formato também é considerado manipulador, aproveitador e calculado para render bem financeiramente pelo senso comum, Wiltenburg defende que o termo por si só não possui a carga negativa que associamos a ele, e que ele seja utilizado apenas como designando um gênero textual, que é o que será feito no presente trabalho.

O sensacionalismo e o true crime são muito mais antigos do que os termos que os designam, sendo reconhecidos já na Alemanha do século XVI, se apresentando como um dos primeiros usos da tecnologia da prensa (WILTENBURG, 2004). Circulando principalmente como panfletos, os relatos de crimes, julgamentos e execuções da época já eram marcados por um estilo textual que apelava para os sentimentos do leitor, podendo incluir gravuras explicitamente violentas representando o estado das vítimas e até diálogos simulando as vítimas implorando pela própria vida (*Idem*, p. 13). A resposta visceral esperada dos leitores era frequentemente ligada à repulsa que os crimes gerariam e principalmente a uma moralidade cristã que ligava o crime aos efeitos do pecado e do demônio em uma pessoa que teria se desviado do caminho da Igreja (*Ibidem*, p. 15).

Os crimes favorecidos pelos tabloides sensacionalistas de true crime eram o assassinato entre familiares, principalmente filhos que assassinavam os pais e mães que assassinavam os filhos, mas um ponto interessante é que, nessa interseção de crime e fé, desastres naturais e eventos bizarros ou considerados sobrenaturais eram incluídos entre as

³ “‘sensationalism’-the purveyance of emotionally charged content, mainly focused on violent crime, to a broad public.”

⁴ “The word ‘sensationalism’ was invented in the nineteenth century as a pejorative term, to denounce works of literature or journalism that aimed to arouse strong emotional reactions in the public. Focusing on the senses as the key site of stimulation, the word emphasizes bodily and nonrational reactions. In modern Western culture these nonrational elements have been rated low.”

notícias relevantes para o gênero (*Ibidem*, p. 19). Dentro da moralidade cristã da contrarreforma, esses relatos eram até incentivados pela Igreja, e muitas “reportagens” eram de autoria de membros do clero. De fato, o maior colecionador de relatos de true crime é apontado como sendo Johann Wick, clérigo alemão cuja motivação seria juntar provas de que vivia em tempos especialmente sombrios, governados pela fúria de Deus com o ser humano, e motivar a humanidade a buscar sua redenção (*Ibidem*).

Com o tempo, entretanto, o foco desses relatos começou a se desviar do estado mental da vítima para o estado mental do criminoso. Especialmente na Inglaterra, narrativas em primeira pessoa se multiplicaram a partir do século XVII, mesmo quando o assassino houvesse morrido antes do contato com forças exteriores como a polícia e, conseqüentemente, fosse impossível depender de relatos do próprio criminoso (como era possível quando, durante o julgamento, os assassinos eram encorajados a relatar seus crimes nos mínimos detalhes) (*Ibidem*, p. 23). Wiltenburg afirma que essa mudança evidencia uma preocupação social maior com a subjetividade e um distanciamento da lógica religiosa que negava qualquer motivo maior para a maldade humana do que a falta de Deus. A psicologia do mal, então, se torna relevante. A catarse, que no início do gênero era ligada às vítimas através da pena, passa a ser focada no criminoso, permitindo que membros de uma sociedade especialmente tensa e perigosa (como eles mesmos se consideravam) pudessem experimentar os sentimentos ligados ao perigo e à criminalidade sem de fato cometer crimes. O gênero serviria, a partir desse momento, para legitimar e dar força ao poder brutal punitivo do Estado, e não da Igreja, como anteriormente (*Ibidem*).

O gênero continuou e continua a ser relevante. Em 1965, o autor George Orwell publicou o ensaio *Decline of the English Murder* (literalmente, “o declínio do assassinato inglês”), que mais tarde foi publicado em uma coletânea homônima com outros ensaios sobre penny dreadfuls, com sua perspectiva de que “não se fazem mais crimes como antigamente na Inglaterra”. Ele argumenta principalmente que os casos mais falados na imprensa local são de crimes passionais e relativamente pouco agressivos, como envenenamento, em comparação aos casos de violência aleatória da época vitoriana – notadamente, Jack o Estripador. Os tabloides que se beneficiam da curiosidade humana sobre temas proibidos como sexo e violência continuam em várias partes do mundo e, claro, na internet. No Brasil podemos citar o jornal Meia Hora (autointitulado o mais lido do Rio de Janeiro e que circula até em cidades de 30 mil habitantes no interior do estado) que, apesar de não ser uma publicação especificamente dedicada a crimes, tem grande parte de suas primeiras páginas dominadas por

manchetes bem-humoradas sobre assassinatos, prisões e infidelidades dos famosos, batendo com o clássico perfil inglês de tabloide.

Em relação ao parentesco do true crime e da literatura gótica, ambos não só tinham o mesmo público alvo como também recebiam as mesmas críticas e passaram por um processo semelhante de mudança de foco da vítima para o agressor. Apesar das acusações de críticos de que o tabloide sensacionalista se aproveitava das sensibilidades de um público sem educação formal, o sensacionalismo em sua concepção na verdade dependia de um público que fosse alfabetizado, o que na época correspondia às classes mais altas; e, novamente, o clero, uma das classes sociais mais valorizadas, produzia e consumia ativamente esse tipo de literatura (WILTENBURG, 2004). As notícias chegavam ao público analfabeto principalmente através de fofocas entre criados que ouviam os patrões conversando sobre os acontecimentos relatados (*Idem*). O conteúdo que apela para as emoções, especialmente as consideradas incompatíveis com o *status* de “Arte” como pena, luto e raiva, assim como na literatura do medo, contribuem para diminuir o sensacionalismo nos olhos da crítica e, conseqüentemente, do público geral. Como, em contrapartida, somos ensinados a reverenciar obras focadas em sentimentos como a paixão e a coragem, por exemplo, Wiltenburg argumenta que os gêneros que desviam dessa norma provocam um certo desconforto em alguns leitores, que então reagem deslegitimizando a obra “culpada”. Além disso, a ênfase na verdade, presente no termo “true crime” e suas variações em diferentes línguas (inclusive no alemão original das publicações) buscava assegurar um público cético sobre acontecimentos tão extraordinariamente violentos que, apesar do elemento fantástico, o leitor pode confiar que a história realmente aconteceu. É disso que a literatura gótica vai tentar se distanciar no início, como veremos mais à frente.

Em terceiro lugar, temos as revistas de aventura periódicas que adquiriram o apelido de penny dreadfuls. Assim como no sensacionalismo, o termo buscava condenar as obras às quais se aplicava, apontando tanto o seu baixo valor comercial (“penny” sendo uma moeda de baixo valor no sistema econômico da Inglaterra vitoriana) quanto o julgamento de valor aplicado ao seu conteúdo (“dreadful” sendo traduzível como terrível ou medonho em português), e também apontava para uma suposta decadência moral do público que o consumia. Em seu interessante estudo sobre o aspecto econômico dessas publicações, John Springhall (1994) acaba produzindo observações sobre a cultura em torno das mesmas. Explicando as diversas condições econômicas que possibilitaram a popularização das revistas, por exemplo, Springhall dá voz ao argumento de que não foi a crescente alfabetização que tornou possível o crescimento do público delas, e sim que a vontade de crianças e jovens de

ter acesso ao conteúdo dessas revistas os motivou a se alfabetizarem. Como as revistas eram ricamente ilustradas, ele compara o efeito ao das revistas de quadrinhos em meados do século XX. O principal público-alvo de ambos os tipos de publicação são semelhantes: meninos entre 10 e 18 anos; mas o público vitoriano dessa idade corresponde a pessoas que já faziam parte da força de trabalho, atuando principalmente como mensageiros e “faz-tudo” (SPRINGHALL, 1994).

Existiam também as chamadas “penny blood”, que eram revistas semelhantes focadas no público adulto, contendo histórias muito mais violentas; mas estas com o tempo foram substituídas por revistas semanais do mesmo gênero que continham mais histórias, as “penny weeklies” (*Idem*). De um modo geral, as revistas do tipo penny dreadful traziam histórias principalmente de aventura e crime, geralmente acompanhando um personagem ou grupo de personagens que se repetia em diferentes cenários ao longo de uma série, e as histórias individuais eram frequentemente reimpressas (*Ibidem*). Seu valor é creditado como sendo principalmente o de uma literatura de escapismo para os jovens – novamente tocando na ideia de catarse ao sugerir que as emoções provocadas pelas revistas serviriam como uma válvula de escape socialmente aceitável para sentimentos violentos – e grande parte das histórias era escrita pelos próprios donos das editoras, que geralmente também possuíam o próprio maquinário de impressão, em um esforço para baratear o custo de produção (*Ibidem*). Springhall cita alguns títulos populares do gênero, da editora Newsagents’ Publishing Company, como sendo “The boy detective; or, the crimes of London” (“O menino dedetive; ou, os crimes de Londres”), “The dance of death; or, the hangman’s plot” (“A dança da morte; ou, o plano do carrasco”) e “The skeleton horseman; or, the shadow of death” (“O cavaleiro esqueleto; ou, a sombra da morte”). O autor também aponta que, com o crescimento da popularidade das revistas, seu público passou a se expandir para conter, além dos adolescentes trabalhadores do público-alvo, jovens e até adultos das classes média e alta, inclusive os futuros escritores H. G. Wells e J. M. Barrie, além de George Orwell, como já foi mencionado (*Ibidem*). Dessa forma, as publicações se tornaram verdadeiramente um produto “das massas”.

2.3. POR QUE O MEDO SE TORNOU ENTRETENIMENTO?

Sendo considerada uma emoção “baixa”, o medo frequentemente é questionado ou criticado quanto ao seu valor de entretenimento, e é visto categoricamente como uma forma de literatura sem valor artístico. Seu público também é frequentemente caracterizado pela crítica como sendo um grupo de pessoas sem educação formal, tendo que recorrer a modos

“baratos” de entretenimento que toquem seus instintos básicos e emoções superficiais. Quase unanimemente, os escritores e críticos do gênero revidam tentando provar o valor moral do medo, e surge então o conceito de medo artístico, que pode ser simplificado como o sentimento agudo de medo quando se está, na realidade, perfeitamente em segurança (FRANÇA, 2011).

Partindo do pressuposto de H. P. Lovecraft (1927) de que as histórias construídas em torno do medo sempre existiram e sempre vão existir porque são originárias da reação do ser humano frente ao desconhecido não-religioso, o medo artístico se apresenta como parte essencial da vida cultural da humanidade. Stephen King (1981) vai além e explica que esse sentimento é provocado quando as histórias procuram “pontos fóbicos de pressão”, ou seja, os medos que existem em vastos grupos de pessoas, que geralmente são relacionados a política, economia e psicologia, e não ao sobrenatural, como argumentara Lovecraft. Esses medos, de acordo com King, seriam anteriores à arte, naturais à condição humana, e nesse ponto ele concorda com Lovecraft. Argumentando que “o terror não aterroriza a não ser que o leitor ou o espectador tenha sido tocado pessoalmente”⁵ (KING, 1981, p. 26 – tradução minha), ele afirma que esse terror se estabelece na mente e no coração do receptor quando é repentino, pessoal, e envolve um senso de que “as coisas estão se desfazendo” (“in the unmaking”).

Ele segue argumentando que, por causa dessa natureza, o entretenimento do medo (unindo obras audiovisuais e literárias) teria uma natureza cíclica, com períodos de popularidade e decaída a cada vinte ou trinta anos na cultura popular. A popularidade estaria mais alta nos períodos de tensão socioeconômica e política, mas sem violência exacerbada, como durante crises econômicas e movimentos culturais disruptivos, e mais baixa nos períodos de violência extrema, como durante guerras. Como exemplo, King usa o período nos Estados Unidos imediatamente após o assassinato do presidente Kennedy, que, até a data de publicação de seu livro (1981), seria o período que mais teria unido os norte-americanos sob as garras do terror. Tendo acesso a quase 40 anos a mais de história no presente, podemos citar como exemplo da mesma teoria o fato de que, por muitos anos depois do onze de setembro, livros e filmes foram suspensos ou, quando lançados, tiveram performances ruins quando envolviam desastres em áreas urbanas. Sem referência à teoria de King, mas demonstrando uma linha de pensamento semelhante, o jornalista J Hoberman, em seu artigo de 2012 para o *The Guardian* sobre esse fenômeno, afirma que dez anos após o incidente, com

⁵ “horror does not horrify unless the reader or viewer has been personally touched”

a morte de Osama Bin Laden e o sentimento de vingança bem-sucedida, os norte-americanos pareciam estar prontos para voltar a esse tipo de entretenimento.⁶

King também defende fortemente ao longo do livro que os monstros e o terror em geral representam sempre o medo do diferente, do estrangeiro. Talvez isso seja verdade quando se trata de autores e diretores homens, cisgêneros, brancos e heterossexuais, como H. P. Lovecraft, que era extremamente racista e baseou vários de seus monstros e histórias na sua repulsa e medo de imigrantes, negros e judeus. Para os outros grupos, as criaturas e as narrativas fantásticas podem ser uma forma de inserir sua realidade de opressão numa narrativa para que o público possa reagir criticamente não só à história em si, mas também aos paralelos da vida real. Não é coincidência que cada vez mais em histórias produzidas por minorias políticas, o monstro, o assustador, seja mal compreendido e uma vítima da força homogeneizante, ou até que essas histórias se apropriem das narrativas que vilificam (ou seja, colocam na posição de vilão) o diferente. Um exemplo não muito longe da época que *Danse Macabre* foi escrito é o filme *The Rocky Horror Picture Show*, lançado em 1975, que presta homenagem a filmes de ficção científica e terror antigos de uma forma escancaradamente LGBT+.

Julio França (2008) usa o conceito de “deleite” de Burke para definir o medo artístico. O deleite seria “a percepção da dor, ou do perigo, quando o indivíduo não estivesse realmente em perigo ou em dor”, que produziria uma sensação prazerosa de medo (FRANÇA, 2008, p. 7). Em um artigo posterior, de 2011, França explora em detalhes o conceito do medo artístico, concordando em grande parte com Lovecraft e King sobre a inerente ligação entre a natureza humana e o medo, mas cria um terceiro posicionamento quando argumenta que a causa dessa ligação seriam os nossos instintos de sobrevivência e a incerteza quanto à natureza da morte. Ele diz que “[n]os desvãos entre a fé religiosa e o conhecimento científico, as chamadas narrativas de horror encontram seu habitat ideal. O medo atávico em relação ao nosso derradeiro destino é a própria garantia da atração e da universalidade do medo” (FRANÇA, 2011, p. 2) e adiciona:

(...) o processo que nos conduz a experimentar nosso medo mais primitivo, universal e intenso – o medo da morte – poderia ser encarado como similar ao que nos leva, no ambiente ficcional, a sentirmos medo sem efetivamente corrermos risco. A esse tipo de experiência chamamos de medo artístico. (FRANÇA, 2011, p. 5)

⁶ Fonte: “The Avengers: why Hollywood is no longer afraid to tackle 9/11”, por J Hoberman para The Guardian em maio de 2012. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2012/may/11/avengers-hollywood-afraid-tackle-9-11> (Acessado em novembro de 2018).

2.4. LITERATURA GÓTICA

A literatura do medo se consolida pela primeira vez em um gênero definido com o surgimento do gótico, no século XVIII. Na véspera do Natal de 1764, era publicado *The Castle of Otranto* (“O castelo de Otranto”, em tradução literal), uma história supostamente traduzida do relato de um monge italiano do século XVI, mediada por um tradutor que encorajava o leitor a perdoar o aspecto “milagroso” da história, que seria fruto de tempos mais simples (HOWARD, 1994). Com o sucesso do livro, o autor Horace Walpole veio a público assumir sua obra e em seguida a relançou com o subtítulo “uma história Gótica”. Walpole, no prefácio dessa edição, criticou a falta de imaginação de seus contemporâneos e declarou sua intenção de fundar um novo tipo de literatura, que seria uma mistura do romance moderno (mais apegado ao realismo) com o romance antigo (inteiramente baseado na imaginação), o que definiria o gótico como um estilo misto e impuro, cujo conteúdo fantástico não seria familiar ao leitor moderno (*Idem*).

Com o tempo, o gótico não chegou a se consolidar em um estilo homogêneo, mas foi moldado por diferentes autores usando uma mistura de narração, discurso indireto, cartas, poemas, canções e outros tipos de texto. Essa falta de estrutura e temas em comum entre as obras góticas, além da aproximação do discurso dos autores à tradição popular, fizeram com que o gênero fosse em grande parte desconsiderado pela crítica desde o início, mesmo sendo muito popular com o público leitor, principalmente entre as mulheres (*Ibidem*). O medo nesse gênero se aproximava daquele dos thrillers do presente, ou seja, era frequentemente baseado num sentimento de perigo iminente. O fantástico era explorado a uma distância que deixava incerto se sua origem era natural ou sobrenatural e, como era comum que os autores tentassem justificar ou explicar os acontecimentos assustadores para que eles fossem mais aceitos pelo público que estava acostumado ao realismo e era ainda muito religiosamente conservador (na tradição da contrarreforma cristã que culpava o demônio pelo que aparentava ser sobrenatural e condenava os envolvidos à morte), a maneira de abordar o fantástico se transformou com a progressão do gênero. Mais para o final do século, autores como Mary Shelley recorriam mais ao espiritualismo e à pseudociência para explicar os acontecimentos de suas histórias do que a forças da natureza ou ao sobrenatural inofensivo, como fizeram Walpole e Ann Radcliffe, por exemplo. Esse distanciamento permitia que o público leitor se sentisse ao mesmo tempo confortável e aterrorizado, uma combinação que remete ao deleite, como foi visto anteriormente, e podia ser criado com a narrativa de um personagem que vivenciasse estados de consciência alterada, de natureza (psicológica ou demoníaca) indeterminada (*Ibidem*).

Em sua análise da história do gênero gótico, o ensaio *Supernatural Horror in Literature* (1927), Lovecraft traça uma linha do tempo a partir de *Otranto*, ainda que muito influenciada por uma certa soberba do autor, que parece considerar inferiores a si quase todos os autores que menciona. A obra de Walpole vem primeiro, fornecendo os elementos temáticos e imagéticos essenciais do gótico (mais notadamente, a propriedade assombrada e os segredos macabros de família que voltam para aterrorizar os personagens); com Ann Radcliffe temos a real concretização e elevação formal do gênero, que depois se torna cada vez mais caricato e desconsiderado por autores de outros gêneros. Nas décadas seguintes, diversas obras se inspiram no gótico mas tentam se afastar do caricato, sendo às vezes influenciadas por traduções de obras orientais como *Mil e Uma Noites*. *Frankenstein* se destaca por trazer novos elementos como a pseudociência, e histórias vampirescas também são populares, afastando o terror levemente dos fantasmas para entrar no domínio dos monstros. Se aproximando da metade do século XIX, o frenesi europeu ao redor da mediunidade e espiritualidade influencia as histórias de terror, que passam a ter um tom majoritariamente pseudocientífico. Aqui o gótico passa a se misturar cada vez mais com o romântico, outro estilo popular da época, trazendo discussões breves e discretas sobre moralidade, a volta dos humanos ao centro da trama e o uso do sobrenatural ou estranho não só para assustar, mas também para avançar a narrativa e os personagens. Com *Wuthering Heights* temos mais um sinal de transição, e o assustador ou sobrenatural passa a ser elemento de histórias que não são exclusivamente de terror, se espalhando por diversos gêneros e subgêneros, como será explorado mais à frente.

Partindo de narrativas moralmente simples, com os conceitos de bem e mal claramente definidos, que gradualmente se tornaram mais complexas ao passo em que os autores passavam a questionar a natureza do bem e do mal, o gótico de uma maneira geral sempre tentou mostrar que o mal pode estar dentro de uma pessoa, como uma deformação de caráter, e não era uma força abstrata que agia no mundo, como proposto pela Igreja, por exemplo. A psicologia, explorada através dos pontos de vista dos personagens, demonstra um potencial tanto de dar crédito à narrativa fantástica, quanto de investigar a natureza humana e promover empatia até mesmo pelos vilões. Semelhantemente, as histórias, que inicialmente ocorriam em lugares distantes percebidos como exóticos, passaram a ocorrer em cenários cada vez mais próximos ao leitor inglês, e o discurso indireto e a dependência do relato dos personagens se mantiveram como uma ferramenta de criar incerteza (HOWARD, 1994).

Com essa proximidade geográfica e temporal, o gótico começou a demonstrar potencial para observações sociais, cujo conteúdo perturbador era frequentemente percebido

como incentivador da degradação moral – um estigma que a literatura do medo carrega até hoje, que em grande parte é baseado na crença que abordar um assunto macabro é o mesmo que encorajá-lo. A suspensão da realidade criada pelas histórias fantásticas, criando um mundo separado da vida real, não nulifica a proximidade entre o gótico e o popular, o folclórico, o sentimentalismo e a superstição, mas pode ser utilizada para amenizar críticas que poderiam ser mal recebidas por um público em grande parte burguês.

3. OLHANDO POR ENTRE OS DEDOS

3.1. A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA LITERATURA

Na teoria e crítica literárias há constantemente uma tensão quando se trata da interpretação dos textos baseada no contraponto intenção autoral *versus* recepção do leitor. Não há corrente que negue a existência e participação de uma das duas forças criadoras de significados, mas há um desacordo entre qual seria o ponto de partida correto quando alguém se propõe a interpretar um texto. A intenção autoral, ou seja, *o que o autor quis dizer*, de um modo geral faz com que a biografia do autor seja leitura anexa às suas obras, já que o leitor dependeria dela para ter acesso aos significados que ele, o criador, determinou que existem. A recepção do leitor, por outro lado, é *o que eu acho que a obra tem a dizer*, e é múltipla, apesar de alguns críticos encararem o leitor como indivíduo generalizado, não individual, como veremos mais à frente. A recepção não depende da intenção autoral, mas pode ser influenciada por ela.

A visão tradicional da literatura coloca o foco no autor, que seria o único e mais importante produtor de significados, e é essa visão que sustenta a posição da crítica literária como aquela que busca encontrar a verdade última, que seria exatamente o que o autor quis dizer, e o modelo de ensino (principalmente nos níveis fundamental e médio) que visa treinar os alunos para buscar significados que outras pessoas, que seriam mais capacitadas, já disseram que existem nas obras apresentadas, e não para buscarem por si mesmos os significados possíveis. Dentro dessa visão tradicional, com foco no emissor, existe um certo e um errado quando se trata de interpretação e qualquer significado que o próprio autor não pudesse ter previsto é necessariamente errado e irrelevante. Desta maneira, as obras literárias são tratadas como estacionárias, suspendidas no tempo em que foram originalmente publicadas, e o leitor é apenas um agente passivo que sempre estará abaixo do autor, já que (principalmente quando o autor já é falecido) ele nunca poderá ser alcançado e completamente entendido. Uma das muitas críticas que podem ser feitas a esse sistema de pensamento é que ele não incentiva que o leitor crie conexões pessoais com o que lê, já que ele é ensinado que nenhuma história pertence a ele, o que especialmente em um sistema educacional e em um país que possuem um contexto de baixa leitura é bastante problemático.

Roland Barthes (2012), em “A Morte do Autor”, critica essa postura tradicional, que ele vê como uma invenção moderna, produto do positivismo e do capitalismo, que seria obcecada demais com o autor, que, para Barthes, “nunca é nada mais para além daquele que escreve” (p. 3). Nesse contexto, ele vê o crítico como alguém que se propõe a encontrar o autor dentro da obra, e que vê essa tarefa como algo a ser vencido ou conquistado. Como um

texto é composto de diversas escritas e culturas, que passam através do autor, só o leitor seria capaz de recebê-los integralmente. Essa ideia é revolucionária na medida em que “destrona” os críticos ao retirar sua pretensão à autoridade interpretativa e igualá-los a qualquer outro leitor; entretanto, Barthes afirma que “o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito” (*Idem*, p. 5) o que, como apontei anteriormente, é um posicionamento que tende a desconsiderar o caráter diverso do público leitor e resumi-lo a um genérico homem branco heterossexual que, para uma suposta elite intelectual majoritariamente composta de homens brancos heterossexuais, seria o sujeito universal, o único capaz de entender plenamente a experiência humana.

Como um contraponto mais completo que o de Barthes à postura crítica tradicional, há a teoria de Mikhail Bakhtin, ou, como será aqui referida, a teoria bakhtiniana. Esta faz parte de um grupo de obras que constituem os estudos de recepção, que não se limitam à literatura, mas também são frequentemente aplicados ao cinema e ao teatro. Os estudos de recepção buscam compreender como o leitor cria significados a partir do texto, e Bakhtin em particular articulou alguns dos termos e conceitos mais importantes da área. Dois desses conceitos são a heteroglossia, ou seja, a característica dos textos, principalmente de ficção, de serem construídos com diversos tipos de discursos (por exemplo: o discurso do narrador, o discurso do personagem erudita, o discurso do personagem humilde, etc) que coexistem e/ou interagem em conflito, e o dialogismo, que diz respeito à interação das obras entre si, que não existem em um vácuo, e sim informam, corrigem, expandem, etc., umas às outras assim como são informadas, corrigidas, expandidas, etc., umas pelas outras. Podemos explicar a dinâmica descrita pelo dialogismo como um *continuum* temporal-cultural onde todas as obras que existem (e, de fato, toda a linguagem, mesmo a não escrita) interagem entre si infinitamente. O leitor, então, faz parte da criação de sentido do texto através do dialogismo, pois seu contexto cultural e suas ideias são informadas pelo texto na mesma medida em que informam sua leitura do texto. Assim, o autor é criador de significados na medida que pode querer propositalmente sugerir interpretações para o próprio texto, mas essas não serão as únicas interpretações possíveis, e, com a passagem do tempo, mais interpretações serão possíveis que o autor não poderia ter imaginado (BAKHTIN, 1983). Aos diferentes significados que por vezes são opostos e independentes entre si, chamo de níveis de significado, e entendo não como uma progressão entre um significado raso ou profundo, e sim interpretações autônomas que são igualmente verdadeiras e importantes entre si.

Desta forma, de acordo com Bakhtin, “todo ato concreto de compreensão é ativo”⁷ (1983, p. 282 – tradução minha), ou, em outras palavras, “o ouvinte [é uma pessoa] que ativamente responde e reage”⁸ (*Idem*, p. 280 – tradução minha). Da mesma forma que a palavra não existe sozinha, pois entre a palavra em si e o seu uso existe um universo de contextos e interações entre palavras que permitem que nós demos significados a elas, o leitor existe sob as mesmas condições em um nível sociocultural. Semelhante à posição de Barthes, a teoria bakhtiniana retira a autoridade da crítica academicista (a transformando essencialmente em uma opinião informada), mas vai mais longe e transfere essa autoridade para cada leitor, individualmente, em toda a sua complexidade e fortalecido na sua diversidade. A ideia de que o que uma pessoa sem instrução formal tem a dizer sobre determinada obra é tão válido quanto o que um pós-doutor no assunto tem a dizer é uma ideia radical, e por isso a teoria da recepção é muitas vezes desvalorizada por pessoas que se sentem ameaçadas em sua posição de poder por ela. Mesmo assim, a visão bakhtiniana da interação do leitor como indivíduo com a obra pode ser observada informalmente, por exemplo, em círculos de leitores e no crescimento dos booktubers (produtores de conteúdo na plataforma YouTube cujo conteúdo é focado em livros, geralmente de ficção), e tem muita força na atualidade porque está em concordância com a valorização da diversidade que é um discurso cultural e político característico do presente. Se cada leitor individualmente produz significados válidos e possíveis únicos, então somos mais culturalmente ricos e conhecemos melhor uma obra se dialogamos com outros leitores diferentes de nós.

Algo que não é tão explorado, entretanto, nos estudos de recepção é a interação entre o leitor e o autor enquanto produtores de significado, e é exatamente isso que eu procuro investigar no recorte do presente trabalho. Se reduzimos o autor de deus criador para pessoa culturalmente informada que produz significados, então ele ocupa uma posição muito próxima do leitor e, ao abordamos a leitura como uma conversa entre os dois em nível individual, parece lógico inferir que quanto mais próximos forem os contextos do autor e do leitor, maior será a naturalidade com a qual o leitor acessará os níveis de significado que o autor tenha propositalmente criado. Dessa forma, por exemplo, mulheres seriam capazes de acessar níveis de significado com mais naturalidade e propriedade em textos escritos por mulheres – o que não quer dizer que homens seriam incapazes de fazê-lo ou que mulheres seriam menos capazes quando interagindo com textos produzidos por homens, afinal, como

⁷ “every concrete act of understanding is active”

⁸ “the listener [is a person] who actively answers and reacts”

ocidentais, somos todos instruídos desde a infância para interpretar textos produzidos por homens. Entretanto, cabem algumas ressalvas: primeiramente, esses níveis de significado não são mais ou menos importantes do que qualquer outro, e sim mais ou menos úteis para dado propósito; além disso, essa interação única baseada em um contexto cultural comum não diminui em nada o valor e a importância de interpretações (inclusive críticas) de leitores de contextos diferentes. É importante também notar que essa proposta pode parecer semelhante ao conceito de lugar de fala, que tem origem incerta mas se destaca a partir da década de 1980 em obras de feministas negras como Patricia Hill Collins, e de fato é influenciada por uma convivência pessoal e acadêmica com o termo, mas, mesmo tendo algum valor político, não é esse o foco da presente teoria, que é essencialmente focada em produtos culturais e experiências individuais.

3.2. HISTÓRICO DA QUESTÃO FEMININA E FEMINISTA NA LITERATURA DO MEDO

A proximidade entre o público feminino e a literatura do medo tem início junto com a literatura gótica. Até o século XVIII, de uma forma geral, a produção poética era a mais valorizada no oeste europeu, enquanto a ficção e a estrutura do romance eram formas consideradas mais baixas de produção textual. É difícil estabelecer com certeza causa e consequência, mas é fato que as maiores produtoras de romance eram as mulheres e que havia uma desvalorização sistemática das obras de romance (HOWARD, 1994). Jane Austen e as irmãs Brontë se destacaram nesse formato com romances românticos, mas em 1773 o romance já era percebido como um formato feminino, como pode ser observado em diversos artigos do periódico *Monthly Review* recolhidos por Jacqueline Howard em *Reading Gothic Fiction in a Bakhtinian Approach* (1994), em que os autores parecem se ressentir em algum nível desse domínio. Igualmente insatisfeita com a situação estava a crítica literária da época, composta quase exclusivamente por homens, que via o número de obras assinadas por mulheres crescer, principalmente depois do sucesso da obra gótica de Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, que será analisado no próximo capítulo (*Idem*). Howard analisa brevemente alguns fatores que podem ter contribuído para esse fenômeno, principalmente os econômicos, mas aponta que não há um consenso sobre o que levou as mulheres, principalmente burguesas e aristocráticas inglesas, de vida relativamente conservadora, a assinar suas obras e abandonar os pseudônimos e o anonimato, mesmo quando a educação formal não era homogeneamente forte para as mulheres.

De qualquer modo, essa articulação feminina tomou posse do romance e do gênero gótico rapidamente, articulando um discurso público feminino pela primeira vez na literatura, e contribuindo para o nascimento do movimento feminista. Esse perfil foi o que atraiu pesquisadoras dos anos 1970 em diante para a literatura gótica, que foi em seguida caracterizada academicamente como uma literatura essencialmente feminina e feminista, e frequentemente estudada e analisada. Dentro do previsto pela teoria bakhtiniana, essas pesquisadoras, atuando com quase duzentos anos de contexto histórico adicional, puderam construir níveis de significado que as autoras vitorianas não poderiam ter imaginado, mas, estando muitas vezes de acordo com a crítica tradicional que valoriza a autoria na criação de significados, esses estudos por vezes acabam projetando nas autoras originais traços de personalidade e pensamentos que dificilmente seriam possíveis, como rebeldia e um feminismo que ainda não havia se articulado na época. Em alguns casos, como o da autora Charlotte Perkins Gilman, como será observado no próximo capítulo, essa intencionalidade de significado era real, mas é um tanto quanto exagerado de uma forma geral. As interpretações feministas são importantes e devem ser feitas, mas deve haver cuidado para que essas leituras não sejam as únicas aceitas, o que acabaria limitando a experiência de leitura tanto quanto se essas leituras fossem descartadas completamente por não serem a intenção das autoras.

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, como pode ser observado na mudança de postura de Mary Shelley, por exemplo, que foi criada sob os ideais feministas da mãe mas, depois de alguns anos, começou a apresentar uma postura mais conservadora. Mesmo assim, 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.

A produção artística masculina tendia a tratar a mulher como um objeto sem autoria, que era construído por outros ao invés de construir a si mesmo, essencialmente sexual e decorativo, geralmente visto em uma dualidade de adoração e desprezo através dos movimentos artísticos. Usando os três movimentos mais próximos do surgimento da literatura gótica, podemos ter uma ideia desse cenário: no movimento barroco, que se estende do início do século XVII a meados do século XVIII, as mulheres eram representadas como “o anjo

diabólico”, ou seja, um ser que se apresenta como belo e puro, mas serve para seduzir o homem, contribuindo para a atmosfera de conflito moral e ideológico dos homens que era sugerida nas obras desse gênero, altamente influenciadas pelo conceito de uma vida breve, que deve ser vivida intensamente; para o arcadismo ou neoclassicismo, que vai de meados do século XVIII ao início do século XIX, essa dinâmica é invertida, e a mulher agora faz parte de um cenário idílico e campestre com o qual interage em harmonia, é uma mulher pura que encontra seu ápice de perfeição e idealização na imagem da pastora, em um movimento artístico caracterizado pela vontade de escapar da revolução industrial e viver uma vida pacífica e calma no campo; finalmente, no movimento romântico do século XIX, que interagiu fortemente com a literatura gótica, a pureza da mulher se manifesta como espiritualidade, enquanto ela serve como objeto de atração principalmente estético e distante para um artista que é consumido pelo sofrimento existencial, e a amada perfeita é a morta, que serve para intensificar o desespero do artista.

Em todos esses movimentos, principalmente do ponto de vista da história da arte, a voz feminina é completamente desconsiderada, em grande parte por causa da baixa produção artística autoral por mulheres, e não se pode falar em uma corrente de pensamento feminina. A mulher, até então, só é vista pelos olhos do outro, do homem, e tem discursos produzidos sobre si sem produzir discursos ela mesma – ela é muda, e está no mundo para ser observada. Mais uma vez, é difícil estabelecer causa e consequência, mas essas correntes artísticas de pensamento coexistem com uma sociedade patriarcal de opressão e negação às mulheres, que eram privadas da educação formal e não tinham uma vida possível além do casamento e da domesticidade. A importância do domínio feminino sobre o romance e sobre a literatura do medo, que se origina com a literatura gótica e com o romance romântico na tradição de Austen, é imensa nesse contexto que vai pela primeira vez ter mulheres falando sobre elas mesmas, demonstrando que existe um mundo interior e intelectual feminino que produz discursos e significados, que é capaz de articular narrativas criativas e de valor artístico. Essa tendência terá continuidade nas décadas seguintes em todos os gêneros derivados do gótico dentro da literatura de terror.

3.3. LOUCURA, MULHERES E MEDO

Como veremos mais à frente, a “loucura”, enquanto conceito pouco específico e muito abstrato, serve como ponto de partida ou elemento complementar para muitas narrativas ligadas ao medo. Parte medo do desconhecido, parte mistura de estereótipos e parte mecanismo de controle, o rótulo da loucura serve para separar e desacreditar indivíduos ou

grupos tanto na vida real quanto na ficção, em um processo que pode ser traçado até a mística nau dos loucos, conceito medieval que começa como metáfora e acaba se tornando real (FOUCAULT, 2014). Em seu livro *História da Loucura*, Foucault associa o comportamento de caracterizar e isolar os loucos da população sã ao mesmo comportamento que se aplicava anteriormente aos leprosos. Com os leprosários (“hospitais” que funcionavam mais como depósito para os doentes) se esvaziando a ponto de cair em desuso ao passo que a epidemia da doença chega ao fim, a sociedade europeia em geral passa a aplicar a mesma lógica primeiro aos afetados por doenças venéreas – que em seguida acabam sendo reconhecidos como pacientes que necessitam de tratamento apesar do julgamento moral e são transferidos para hospitais de fato – e em seguida aos ditos loucos (*Idem*).

É importante notar aqui que a definição de loucura no senso comum, apesar de variar ao longo do tempo, pouco tem a ver com o critério médico que define o que conhecemos como distúrbios mentais, e em momentos pode agrupar bêbados, trabalhadoras do sexo, viciados, idosos senis, homossexuais etc, sob a mesma definição (*Ibidem*). Como um todo, o louco é aquele que está à parte da sociedade “normal”, que é definida precisamente pelo que não se encaixa nela. Foucault define os loucos, utilizando a perspectiva medieval, como “essa figura insistente e temida que não se põe de lado sem se traçar à sua volta um círculo sagrado” (FOUCAULT, 2014, p. 9). Esse círculo sagrado representa tanto a ambiguidade da figura do louco, que seria “ameaça e irrisão, vertiginoso desatino do mundo e medíocre ridículo dos homens” (*Idem*, p. 18) e a esperança de salvação tanto dele quanto da sociedade que o exclui através da separação e do abandono (entre os seus, o louco teria um novo tipo de comunhão possível). Após o Renascimento, essa separação validada pelo pensamento científico seria justificada não através de Deus, como no período medieval, mas pela afirmação da ordem e da lógica, que exigem que aqueles que não se adaptem a ela sejam separados do resto da sociedade. O isolamento passa a ser visto não como salvação, mas como punição (*Idem*).

Nesse novo contexto, os hospitais de internação tratam os pacientes como espécimes da loucura a serem definidos e estudados, mas sempre como sub-humanos sem direitos. Foucault diz que “se há um médico no Hospital Geral, não é porque se tem consciência de que aí são internados doentes, é porque se teme a doença naqueles que já estão internados” (*Ibidem*, p. 128), e adiciona que, apesar de rara, a experiência da loucura como doença passível de tratamento existiu ao mesmo tempo que a experiência mais comum de isolamento, que em alguns casos confundia causa e consequência entre internação e loucura – se uma pessoa que não é de fato louca, mas é internada e tratada como uma, enlouquece, é porque ela era realmente louca desde o início ou porque seu confinamento a levou a esse estado? Com

Philippe Pinel, no século XIX, o louco finalmente é reconhecido como ser humano que necessita de tratamento, mas isso não impede que esse tratamento seja pontuado por crueldades. O que acontece é que novas categorias de loucura surgem – entre elas, a de histérica.

Definida como o primeiro distúrbio mental associado às mulheres, datando do século II AC, da obra de Hipócrates, a histeria é considerada uma doença exclusivamente feminina até Freud (TASCA *et al.*, 2012). Definida como uma doença causada pelo útero (o comportamento do útero que geraria a histeria varia com o tempo desde deslocamentos pelo corpo inteiro até a emissão de vapores tóxicos, mas inevitavelmente o útero é o culpado), já foi condição para a prescrição de tratamentos “médicos” como aumento ou diminuição da atividade sexual, masturbação (“massagens uterinas”) realizada ou pelo próprio médico ou pela paciente, casamento, aromaterapia com vapores, exorcismos ou, se a paciente tivesse o azar de viver durante a contrarreforma católica e fosse acusada de bruxaria, fogo (*Idem*). A partir do século XVIII passa a ser associada ao sistema neurológico, e isso abre o caminho para que Jean-Martin Charcot argumente que a histeria seria de fato mais comum em homens do que em mulheres. Apesar disso, mulheres vitorianas comumente carregavam sais aromáticos consigo como precaução caso fossem tomadas por emoções fortes que deslocassem seus úteros e as fizessem desmaiar, provando que a mudança de pensamento foi muito mais lenta do que podemos imaginar (e, eu argumentaria, ainda não se concluiu). O conceito de histeria nervosa só é excluído do DSM-III, o manual de diagnósticos para distúrbios mentais da Associação Americana de Psiquiatria, em 1980, e mesmo antes disso teve muitas definições diferentes, englobando sintomas dos mais variados, que hoje são conhecidos como produtos de distúrbios diversos que se aplicam a todos os sexos (*Ibidem*).

Mesmo para médicos considerados inovadores ao afirmar que a histeria não é exclusiva das mulheres nos séculos XIX e XX, como Freud e Pierre Janet, há um pensamento misógino que atravessa as diferentes teorias. Janet, por exemplo, argumentava que a histeria, apesar de não ter nenhuma relação com a atividade sexual, seria causada pela própria paciente, que imaginaria que estava doente e causaria que seu corpo reagisse de acordo. Freud, atendo-se à ligação com a sexualidade, afirma que a histeria é causada não pelo excesso de sexo, e sim pela falta dele, que faria com que as mulheres se tornassem dissimuladas para com os homens e não conseguissem engravidar (*Ibidem*). Tasca *et al.* apontam que essa seria uma extensão do conceito da mulher possuída, que agora seria vítima do seu corpo ao invés de forças sobrenaturais. O próprio Foucault, em *História da Loucura*, argumenta o mesmo que Freud quando à natureza dissimuladora da mulher histérica.

A imagem construída em torno das mulheres diagnosticadas como histéricas, somada à crueldade do tratamento dos loucos, abre espaço para violências particularmente cruéis e especificamente contra as mulheres, o símbolo das quais é o Salpêtrière. O Salpêtrière, o maior hospício de Paris, era um “hospital de mulheres”, no sentido que reunia mulheres “incuráveis” afligidas por uma série de doenças ou condições sociais (por exemplo, doenças venéreas, epilepsia e alcoolismo, ou simplesmente mulheres sem-teto, trabalhadoras do sexo ou “solteironas”), mais de quatro mil no total em 1873, todas reunidas sob o manto generalizador da loucura e tratadas como espécies a serem isoladas e estudadas pelo coro de médicos liderados por Jean-Martin Charcot (DIDI-HUBERMAN, 2003). Georges Didi-Huberman (2003) defende em seu livro *Invention of Hysteria* que, apesar do renome adquirido por Charcot, que teria redescoberto a histeria e avançado o conhecimento sobre a mesma, os esforços do médico eram transpassados por hipocrisia e uma espetacularização da dor e da loucura de suas pacientes para outros médicos e o público aristocrático, estando Charcot mais preocupado com a definição de uma espécie e sua exibição do que com a busca por qualquer tipo de tratamento. Novamente temos um caso de um médico considerado inovador e percebido como tendo afastado a histeria da imagem da mulher que na verdade só troca uma forma de opressão por outra, mais científica.

Sobre as visões científicas e “mágico-demonológicas”, Tasca *et al.* escrevem:

não somente é a mulher vulnerável a distúrbios mentais, ela é fraca e facilmente influenciável (pelo “sobrenatural” ou por degeneração orgânica), e ela é de alguma forma “culpada” (de pecar ou não procriar). Dessa forma o distúrbio mental, especialmente em mulheres, tão frequentemente mal-entendido e mal interpretado, gera ideias preconcebidas científicas e/ou morais, definidas como preconceito pseudocientífico.⁹ (TASCA *et al.* – tradução minha)

Durante a contrarreforma, muitos distúrbios mentais foram associados ao pecado, à possessão e à bruxaria, e conseqüentemente punidos com violência. Mesmo tendo um caráter religioso, essa violência não deixa de ser política, como Silvia Federici explora em seu livro *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017). De forma resumida, o tratamento das mulheres pela Igreja Católica, em conjunção com os governantes locais, contribuiu pesadamente para a formação da violência de gênero institucional. De acordo com Tasca *et al.*, há o fato adicional de que o discurso religioso, mesmo quando não ligado à

⁹ “not only is a woman vulnerable to mental disorders, she is weak and easily influenced (by the “supernatural” or by organic degeneration), and she is somehow “guilty” (of sinning or not procreating). Thus mental disorder, especially in women, so often misunderstood and misinterpreted, generates scientific and / or moral bias, defined as a pseudo-scientific prejudice.”

bruxaria especificamente, declara que, como o Diabo é a causa dos pecados e é também um grande conhecedor da mente e das fraquezas humanas, ele teria um acesso privilegiado às almas das mulheres, que seriam mais fracas frente a essa influência. Com o aumento de visibilidade do movimento feminista, principalmente no século XX, novas narrativas sobre a histeria também surgiram. Marion Starkey, por exemplo, argumentou que a histeria seria na verdade uma consequência da opressão das mulheres, usando o puritanismo como exemplo, e que ela seria agravada pelos métodos de “tratamento” (TASCA *et al.*, 2012).

Com esse aspecto político ligado à loucura, somado à perspectiva dos críticos citados de que o entretenimento do medo está ligado às reações humanas frente ao desconhecido, temos uma primeira justificativa para o uso da loucura na construção de vilões e entidades perigosas em geral na ficção. Se o louco é afastado da sociedade que não procura entendê-lo, ele constitui parte do desconhecido, que é tornado aterrorizante ao ser vilificado por instituições que deveriam criar o sentimento de segurança, como o governo, a igreja e a ciência. Estando fora do que é normal e aceitável, o louco é perigoso por ser imprevisível, já que seria impossível saber como se constrói a sua lógica. Mas existe também um segundo motivo para a relevância da loucura nas narrativas de ficção, que é o argumento apresentado neste trabalho que, se toda obra é influenciada primeiramente pela experiência sociocultural de quem a cria e em um segundo momento pela experiência de quem a recebe, então as obras da literatura de terror são afetadas pelos discursos políticos que cercam a loucura. Tanto o discurso que perpetua a visão da loucura como perigosa e de origem necessariamente biológica quanto o discurso contrário, que a loucura é algo normal e pode ter origens sociais, podem estar presentes (às vezes ao mesmo tempo) nas obras, criando interpretações possíveis que dependem principalmente do leitor, mas que podem ser acentuadas ou incentivadas pelo autor.

Mesmo reconhecendo que as narrativas são construídas por pessoas com opiniões, os receptores não estão alheios ao efeito por vezes discreto desse discurso nas obras que consomem (WILSON *et al.*, 2002). Os discursos podem passar por representações que tratam o louco como apenas estranho, como anormal ou como confirmadamente perigoso, e essas transições podem ser sequenciais e repetidas durante a história, como o estereótipo do louco que se esconde entre os sãos, que pode ir de uma posição passiva e discreta a um padrão de comportamento agressivo e perigoso (*Idem*). Sobre o retrato do personagem louco perigoso, temos ainda que:

(o paciente) tem uma aparência incomum, se comporta de modo estranho, e ataca sem provocação mas os espectadores só são oferecidos o rótulo

genérico de “doença mental crônica”. Nenhuma informação sobre [seus] sintomas são apresentados, então a atenção é inteiramente focada nas [suas] ações, que são tanto explicadas por [seu] distúrbio quanto o definem. Essa apresentação, enfatizando o perigoso e anormal em detrimento de ações mais positivas e qualidades apresentadas por pessoas reais com distúrbios mentais, aumenta o medo e desconfiança que alimentam o estigma. Outra consequência de retratar a doença dessa maneira genérica é convidar o espectador a generalizar a partir desse retrato outras pessoas com doenças mentais. Essa generalização do retrato e seus significados são aumentados na medida em que os espectadores tiveram que utilizar entendimentos anteriores da doença mental para se envolverem com a história.¹⁰ (WILSON *et al.*, 2002, p. 246 – tradução minha)

¹⁰ “[the patient] looks unusual, behaves strangely, and attacks without provocation but viewers are given only the generic label of ‘chronic mental illness’. No information about [their] symptoms is provided, so attention is focused entirely on [their] actions, which are both explained by and define [their] disorder. This presentation, emphasizing the dangerous and abnormal over more positive actions and qualities displayed by real people with mental disorders, increases fear and distrust fueling the stigma. A further consequence of depicting the illness in this generic manner is to invite the viewer to generalize from this depiction to other persons with mental illness. Such generalization of the depiction and its significations is enhanced to the extent that viewers have had to draw on prior understandings of mental illness to engage with the story.”

4. ANÁLISE DE CASOS EM LINHA DO TEMPO

4.1. SÉCULO XIX

Como o contexto do surgimento da literatura gótica já foi explorado no início do trabalho, podemos partir diretamente para a análise das obras mais relevantes, começando por *Os mistérios de Udolpho*, de Anne Radcliffe, originalmente publicado em 1794. Considerando que *O castelo de Otranto*, o primeiro livro do gênero, foi originalmente publicado sob um pseudônimo, é interessante notar que *Udolpho* é o primeiro livro gótico a ser publicado com sua autoria plenamente indicada, e trata-se de uma autoria feminina. Em relação a tom e temas gerais, as duas obras têm muito em comum, mas diferem em relação à causa do mal: na obra de Radcliffe, todos os fenômenos aparentemente sobrenaturais são revelados em algum momento como tendo sua origem ou na fantasia ou nas ações dos personagens, o que leva muitos críticos a lerem a história como um posicionamento da autora de que todo o mal teria origem no ser humano (HOWARD, 1994).

A história é constituída principalmente de uma série de disputas familiares. No início do livro a heroína Emily St. Aubert perde sua mãe, em sequência parte com o pai para uma viagem pelas montanhas da França e conhece e se apaixona pelo jovem Valancourt durante a jornada. O pai de Emily também vem a falecer e a jovem é forçada a viver com a tia, Madame Cheron, que não gosta da sobrinha. Madame Cheron em breve se casa com um nobre italiano de caráter suspeito e autoritário chamado Montoni, que tenta forçar Emily a se casar com seu amigo, Conde Morano, por interesse. Entretanto, eles descobrem que o Conde na verdade está falido, e Montoni leva Emily e Madame Cheron para seu castelo isolado, Udolpho, onde as duas são mantidas como prisioneiras.

Morano segue a família até o castelo e tenta resgatar Emily, que recusa a ajuda por não ser capaz de se casar com o Conde, já que está apaixonada por Valancourt e mantém esperanças de reencontrá-lo. Morano é descoberto por Montoni e ferido antes de fugir, e Montoni se torna cada vez mais violento e autoritário em sua paranoia. Ele ameaça a esposa constantemente e tenta força-la a assinar papéis que deixem todas as suas propriedades para o marido após sua morte, e não para a sobrinha. Entretanto, Madame Cheron morre antes de fazê-lo e Emily, após enfrentar uma série de eventos estranhos no castelo, consegue fugir com a ajuda de alguns criados. Agora uma herdeira livre do controle de Montoni, Emily reencontra Valancourt e os dois se casam.

Os mistérios de Udolpho é interessante no sentido que ao mesmo tempo desafia e reforça expectativas sociais sobre as mulheres da época: Radcliffe valoriza a sensibilidade romântica e poética que seria beneficiada nas mulheres, mas atenta contra os exageros da

imaginação, que seriam perigosos e instáveis. O ideal, somos mostrados, é que o poder da sensibilidade seja acompanhado pela razão e pelo equilíbrio mental. Jacqueline Howard (*Idem*, p. 32) interpreta essa mensagem não como uma contradição, mas como um dilema, afirmando que “as mesmas qualidades que elevavam a autoridade das mulheres e permitiam atribuições de ‘entusiasmo’ e ‘genialidade’ a suas respostas artísticas podiam também ser usadas para constituí-las como fracas, delicadas e desordenadas”¹¹ (tradução minha). Apesar dos esforços da autora, críticos da época mantiveram suas posições sobre a superioridade do modelo masculino de saber (HOWARD, 1994).

Frankenstein, de Mary Shelley, foi publicado quando a autora tinha apenas 21 anos, em 1818. Filha de dois escritores renomados da época (sua mãe, Mary Wollstonecraft, é conhecida por seus textos feministas) e casada desde jovem com o poeta Percy Bysshe Shelley, não é surpreendente que a autora tenha desenvolvido afinidade pela escrita, mas, parcialmente motivados pela publicação inicialmente anônima da história, acadêmicos sempre duvidaram da verdadeira autoria do texto, sugerindo que seu marido teria direito a crédito por mais do que o prefácio que a autora atribuiu a ele. O presente trabalho, acredito que por motivos óbvios, não considera essas teorias.

O livro difere de seus anteriores no gênero por partir do pressuposto inicial de que todos os acontecimentos narrados são causados pela ciência que domina a natureza, não por eventos sobrenaturais, e por isso é por vezes considerado o primeiro livro de ficção científica; entretanto, sua essência está na literatura gótica do medo. Contando através do discurso indireto e de cartas a história do jovem cientista fascinado pela questão da causa essencial da vida, Victor Frankenstein, a obra acompanha sua bem-sucedida criação de uma criatura a partir de pedaços de cadáveres humanos, que imediatamente lhe dá repulsa e o leva ao desespero e ao arrependimento. Frankenstein inicialmente se sente aliviado quando a criatura desaparece, mas logo volta a ser atormentado por ela, que mata o irmão mais novo de Victor e seu melhor amigo Clerval. O “monstro” ou “espírito”, como é eventualmente chamado, exige que Frankenstein construa dessa vez uma mulher que lhe faça companhia, mas tem seu pedido negado e jura vingança contra seu criador. Após matar a esposa de Victor, Elizabeth, na noite de seu casamento, a criatura foge e Frankenstein passa a caçá-lo até o cenário desolado da tundra russa, onde acaba finalmente morrendo de fraqueza, mas não antes de se tornar mais

¹¹ "Those very qualities which raised women's authority and allowed ascriptions of 'enthusiasm' and 'genius' to their artistic responses could also be used to constitute them as weak, delicate, and disordered."

monstruoso que sua criatura, sendo consumido pelo desejo de vingança e sua obsessão por destruir o que criou.

Sendo um dos clássicos da literatura do século XIX, *Frankenstein* é frequentemente analisado como sendo uma metáfora sobre a maternidade e a rejeição provocada pela depressão pós-parto, mas pode também ser tida como um comentário sobre o ato de criação literária feminina (HOWARD, 1994). Isso seria indicado pelo anonimato da publicação original, que Howard vê como um resultado da crise sócio-política que se desdobrava na Inglaterra de Shelley. Os ideais de sua mãe, sob os quais foi criada, estavam em decadência em uma sociedade reacionária que vivia sob a tensão de uma crise econômica, guerras intermináveis contra a França, rebeliões constantes e fome. A produção cultural estava sob o julgamento adicional do governo, que buscava desencorajar manifestações consideradas transgressivas (*Idem*). Mary Shelley não foi a única mulher a se acuar politicamente nesse cenário, e com a crítica continuando a desvalorizar os romances e o saber feminino, as mulheres voltaram brevemente a preferir o anonimato literário (*Ibidem*). Conseqüentemente, a visão de Howard segundo a qual a reticência de Frankenstein em aceitar sua criação seja um reflexo da hesitação da própria autora a reconhecer sua obra não é improvável.

Outro aspecto interessante do livro é que, apesar da presença de personagens femininas na história ser quase nula (e as mulheres que eventualmente aparecem refletem plenamente os ideais patriarcais de castidade), o próprio Victor Frankenstein tem inúmeras ligações ao estereótipo da feminilidade. O personagem é dado a desmaios e crises histéricas que o deixam por vezes à beira da morte, não pode contar sua história verdadeira às pessoas que o cercam por ter certeza que todos duvidariam dele, é sensível e poético e, é claro, é responsável por um ser de sua criação, por exemplo. Frankenstein é semelhante a muitas heroínas góticas em seu comportamento, mas possui todas as vantagens sociais do seu sexo, o que gera dinâmicas interessantes ao longo da história, principalmente quando o personagem interage com outros homens que se encaixam no modelo mais tradicional de masculinidade, como o próprio monstro. A dinâmica entre os dois frequentemente reflete a dinâmica de poder clássica dos casamentos vitorianos.

No campo dos romances românticos, algumas obras podem ser apontadas como prestando homenagem a ou pegando emprestado alguns elementos do gótico, como as obras das irmãs Charlotte e Emily Brontë, *Jane Eyre* e *Wuthering Heights*, respectivamente, ambas publicadas em 1847. As irmãs são reconhecidas parcialmente por seu sucesso crítico contemporâneo, apesar de serem mulheres, e, conseqüentemente, por retomarem a tendência de autoras assinarem as próprias obras.

Em *Wuthering Heights*, recebemos através de relatos de diversos personagens a história de Heathcliff, o homem sério de maneiras grosseiras que é o dono das propriedades de Thrushcross Grange e Wuthering Heights no interior pantanoso e enevoadado da Inglaterra. Sua vida é cheia de altos e baixos, permeada pelo desejo de vingança contra aqueles que o maltrataram e por sua obsessão pela filha do homem que o adotou, Catherine Earnshaw. Entre três gerações das famílias Earnshaw e Linton, que inicialmente eram as proprietárias de Wuthering Heights e Thrushcross Grange, respectivamente, Heathcliff, através de casamentos estratégicos e empréstimos de dinheiro, segue seu plano maldoso e acaba tomando posse de ambas as propriedades, mas acaba nunca podendo perseguir seu interesse por Catherine. Interessada na ascensão social apesar do seu amor por Heathcliff, Catherine se casa com seu rival, Edgar Linton, tem uma filha que também se chama Catherine, e morre pouco tempo depois. Heathcliff implora ao fantasma de Catherine que continue ao seu lado, mesmo que seja para assombrá-lo. Além do próprio filho doente, Linton, Heathcliff passa a cuidar do filho do irmão de Catherine, chamado Hareton.

Após o casamento forçado da jovem Catherine com Linton, o menino morre por causa de sua doença e os únicos habitantes restantes do grupo são Heathcliff, Catherine e Hareton, todos os quais moram em Thrushcross Grange, enquanto Wuthering Heights é alugada para outras pessoas. Heathcliff se torna cada vez mais obcecado com a falecida Catherine, conversa frequentemente com seu fantasma e a procura nos pântanos. Ele acaba morrendo e, finalmente livres de seus constantes maus-tratos, a jovem Catherine e Hareton se apaixonam e enfim há alguma felicidade em Wuthering Heights. No fim da história somos informados que habitantes da vila próxima às propriedades veem frequentemente os fantasmas de Heathcliff e Catherine andando pelos pântanos e provocando crianças locais, e que os dois foram enterrados lado a lado.

Ainda que se trate de um romance, *Wuthering Heights* usa elementos da literatura gótica, como os fantasmas, sonhos reveladores e casas que, ainda que não sejam exatamente mal-assombradas, carregam um legado pesado e um pouco sinistro. Também podemos notar o esforço constante da história de apontar a origem do mal nos homens, ligar profundamente os elementos sobrenaturais com a natureza (os pântanos são sempre mencionados junto com os fantasmas e constituem uma parte essencial da construção da narrativa) e sugerir alguma ligação entre a percepção do sobrenatural e a loucura. Enquanto as crianças e habitantes locais que dizem ter visto os fantasmas não parecem ser loucos, Heathcliff, em sua obsessão com o fantasma de Catherine, passa seus últimos dias vagando e fazendo pouco sentido. Podemos certamente especular que a causa do seu tormento seja ao menos parcialmente devida ao fato

que ele dedicou sua vida à vingança e não poupou ninguém de seu temperamento e seus maus-tratos, mas não é isso que o livro parece querer que pensemos, e sim que a causa de sua tristeza e até de seu mau comportamento são a ausência de Catherine e, conseqüentemente, a constante presença de seu fantasma.

Jane Eyre também é um romance que pega emprestado alguns elementos da literatura gótica, principalmente a imagem da mansão mal-assombrada, mas, ao fazê-lo, acaba criando um dos símbolos mais recorrentes na literatura do medo: a mulher louca no sótão (“the madwoman in the attic”, em inglês). Na verdade, *Jane Eyre* é terreno fértil para leituras femininas e feministas, como veremos a seguir. Mas antes, um breve resumo da história, que se estende por mais de 450 páginas:

Jane Eyre é uma menina órfã forçada a morar com sua tia cruel, a Sra. Reed, quando a história começa, e um dia, como punição por brigar com seu primo, Jane é trancada no quarto onde seu tio Reed morreu. Jane tem a forte sensação de que o fantasma de seu tio está no quarto, querendo vingança pela forma que a esposa trata Jane. Ela grita e implora para a deixarem sair, mas a Sra. Reed não acredita na menina e a ignora; Jane acaba desmaiando de medo. Bessie, uma criada que sempre foi gentil com Jane, sugere à Sra. Reed que envie a menina para estudar fora de casa, e ela concorda. Jane tem esperanças de ser feliz longe da crueldade da tia, mas a escola para a qual é mandada, Lowood, está sob o domínio do diretor, Sr. Brocklehurst, que prega uma vida de negação e pobreza para os estudantes e trabalhadores da escola, mas vive uma vida de luxo com sua família. Por causa das precárias condições da escola, uma epidemia assola a escola e traz atenção para a hipocrisia do diretor, que é substituído por uma administração melhor. A vida de Jane melhora radicalmente e, após se formar, ela escolhe permanecer em Lowood como professora por alguns anos, até que sua ânsia por novas experiências a leva a aceitar uma posição como governanta na mansão de Thornfield.

A criança sob os cuidados de Jane é uma simpática menina francesa chamada Adèle, e a mansão é governada pela Sra. Fairfax na ausência do dono de Thornfield. Desde os seus primeiros dias na propriedade Jane ouve barulhos estranhos, como risadas, ecoando pela casa, às vezes no meio da noite, mas esses acontecimentos são sempre explicados como sendo causados por uma das criadas, Grace Poole, que, dizem, é uma jovem perturbada, mas inofensiva. Após alguns meses, Jane está observando a lua quando percebe um cavalo e um cachorro chegando a Thornfield, e se lembra da história de um espírito chamado Gytrash, que andaria pelas estradas à noite assustando viajantes acompanhado de um cão. Entretanto, quando o cavalo desliza no gelo e um homem cai perto dela, Jane percebe que não se trata de

uma criatura sobrenatural, ajuda o homem, que ela descreve como sério e sombrio, e se apresenta. Quando volta a Thornfield, Jane é informada que o homem que acabou de ajudar é o Sr. Rochester, o dono da propriedade.

Ao longo de alguns meses, Jane conhece melhor seu empregador e acaba se apaixonando por ele. Uma noite, enquanto está pensando em Rochester, Jane novamente ouve risadas e o som de dedos passeando pelas paredes e, ao levantar para investigar, descobre que o quarto de Rochester está pegando fogo. Ela consegue acordá-lo e controlar as chamas, salvando a vida de Rochester, mas é surpreendida quando a reação dele é subir ao terceiro andar da casa, culpar Grace Poole pelo incêndio e pedir sigilo a Jane. Entretanto, como no dia seguinte Grace continua a trabalhar normalmente na casa, Jane suspeita que ela não seja a verdadeira culpada. Em seguida, Rochester traz para Thornfield uma bela mulher chamada Blanche Ingram, e Jane se desespera, certa que os dois pretendem se casar. Mais uma vez Jane testemunha acontecimentos estranhos na casa quando, no meio da noite, todos são acordados por gritos. Rochester assegura a todos que se trata apenas de uma criada que teve um pesadelo, mas pede que Jane o acompanhe ao terceiro andar, onde uma criada precisa de cuidados após ter sido esfaqueada no braço. Jane também sonha várias vezes com bebês, o que ela sabe que é um mal sinal, e em breve recebe notícias da família: seu primo cometeu suicídio e sua tia Reed sofreu um derrame e deve morrer em breve.

Enquanto conversam uma noite sob uma castanheira, Rochester surpreende Jane ao pedi-la em casamento, e ela aceita, muito feliz. Na mesma noite, um raio parte a castanheira ao meio e Jane tem a forte impressão que o casamento não irá acontecer. Jane sonha novamente com bebês, e lembra a tempo de ver uma mulher de aparência selvagem em seu quarto rasgar o seu véu de noiva. Rochester mais uma vez culpa Grace Poole e assegura Jane que irá explicar tudo após um ano e um dia do casamento deles. No dia do casamento, um homem impede que os noivos digam seus votos quando acusa Rochester de já ser casado. Ele se apresenta como Sr. Mason, irmão da primeira esposa de Rochester, Bertha, com quem ele casou quando morava na Jamaica e que ainda está viva. Rochester não nega nada, mas pede que os presentes o acompanhem até o terceiro andar da mansão, onde todos podem ver Bertha Mason andando de quatro pelo chão e rosnando. Rochester explica que não sabia que ela era louca quando se casou, mas que Bertha continuou a piorar e ele precisou mantê-la escondida para a própria proteção, revelando também que ela é a verdadeira causa de todos os acontecimentos suspeitos em Thornfield, e não Grace Poole. Horrorizada, Jane sonha com a mãe lhe pedindo para fugir e, levando apenas uma bolsa, deixa Thornfield no meio da noite.

Ela é forçada a pedir dinheiro nas ruas até finalmente ser acolhida por duas irmãs e um irmão: Mary, Diana, e St. John Rivers. Todos rapidamente se tornam amigos e St. John, que é um clérigo, consegue uma posição de professora para Jane e a surpreende um dia quando revela que eles são primos, e que seu tio John Eyre morreu e a deixou uma fortuna, que Jane imediatamente decide dividir igualmente com os primos. St. John acaba pedindo Jane em casamento, mas ela recusa, já que não o ama. Uma noite, Jane ouve a voz de Rochester chamando-a e volta apressadamente a Thornfield que, ela descobre, foi completamente incendiada por Bertha Mason, que morreu no incêndio. Ela também é informada que Rochester e os criados sobreviveram, e vivem agora em uma propriedade chamada Ferndean, e decide ir até eles. Agora cego e tendo perdido uma mão, Rochester confessa que algumas noites antes chamou o nome de Jane e pensou ouvir uma resposta. Com medo de assustá-lo, Jane não diz que realmente o ouviu apesar da distância. Os dois reconstróem seu relacionamento como perfeitos iguais e se casam. No final, Jane nos informa que após dois anos a visão de Rochester voltou a tempo de que ele visse seu filho nascer, e que os dois já estão casados há dez anos.

Sendo um romance de proporções enormes não só em duração como também em fama, *Jane Eyre* é também extremamente relevante para o presente trabalho. Um dos aspectos que se destacam no romance é a total igualdade entre Rochester e Jane. Mesmo antes de Jane se tornar uma herdeira e igual de Rochester na estrutura socioeconômica da época, eles já se tratam como iguais e com respeito desde o momento que se conhecem, o que é interessante em contraste com o esperado socialmente no contexto que o livro foi originalmente publicado e pode ser entendido como um reflexo dos ideais da autora. Ao mesmo tempo, alguns críticos argumentam que essa igualdade só se torna real depois que Rochester perde a visão e uma mão, o que representaria que Jane na verdade era inferior esse tempo todo (HOWARD, 1994).

Há ainda o fato que a Jane quase só são permitidos relacionamentos positivos significativos com homens; especificamente, Rochester e St. John. Todas as mulheres com quem interage ou a abandonam, ou a tratam mal, ou simplesmente não se aproximam de Jane. E, claro, há ainda a questão de Jane e Bertha serem opostas em relação à forma com que suas narrativas são tratadas. A Bertha nunca é permitida sua própria narrativa, tendo sua existência primeiro negada e depois invalidada como louca. Enquanto isso, Jane é a narradora da própria história (literalmente), tem agência e o poder de ser reconhecida como produtora de significados pelos outros personagens e pelo leitor.

Chegamos, então, à questão da mulher louca no sótão. Essa figura literária que nasce com Bertha Mason representa a mulher que teve sua narrativa invalidada e afastada de

qualquer recepção por homens, e agora é reduzida a algo inferior e separada da vida normal, se vingando com manifestações agressivas como as tendências incendiárias de Bertha. A mulher louca no sótão pode ter significado em si mesma, sendo um comentário sobre a invalidação de discursos femininos na vida real, por exemplo (como pode ser o caso em *Papel de parede amarelo*), ou trazer mais leituras possíveis. No caso de Bertha Mason, por termos o fator adicional de se tratar de uma mulher proveniente de uma colônia inglesa, podemos criar uma leitura em que o relacionamento entre Bertha e Rochester ecoa o relacionamento entre a Inglaterra e suas colônias; ou ainda, como Bertha rasga o véu de Jane e impede seu casamento com Rochester, podemos criar uma leitura em que o isolamento de Bertha represente o isolamento da mulher vitoriana em seu casamento. Adicionalmente, a mulher louca no sótão pode ter pelo menos duas origens: na primeira, mais de acordo com a narrativa masculina da história, ela pode ter sido louca desde o início, e por isso seu isolamento é justificado. Alternativamente, ela pode ter apresentado um desafio para os homens, que então a isolaram, e foi esse isolamento que criou ou intensificou sua loucura.

4.2. VIRADA DE SÉCULO XIX/XX

4.2.1. Contexto

O período da virada do século XIX para o XX é especialmente relevante para o presente trabalho porque é nesse contexto que se articula com mais consistência a primeira onda feminista. Observando os dois países mais relevantes para o recorte da literatura do medo, o Reino Unido e os Estados Unidos, esse período significou um foco maior nas mulheres brancas de classe média e em direitos constitucionais. As principais demandas eram referentes ao direito ao divórcio e à custódia dos filhos, à propriedade privada, ao acesso igual à educação e ao trabalho e o que se tornou a maior marca do movimento, o direito ao voto (FREEDMAN, 2003). Uma das principais imagens culturais da época é a garota Gibson, o ideal estético e intelectual para mulheres da época. Charles Dana Gibson é o artista norte-americano que criou essa imagem, tipificando um ideal para a “nova mulher” que seria independente, atlética, intelectual, rebelde, estilosa e trabalhadora. A garota Gibson ainda refletia ideais levemente machistas, já que muito do foco do artista era dedicado à figura magra com amplos quadris e peito, jovem e que buscava ser atrativa aos homens, mas, considerando a popularidade do personagem, representou um grande avanço na representação da mulher na cultura popular, e a garota Gibson pode ser encontrada também na literatura.



Charles Dana Gibson, “The Weaker Sex”, 1903.

Na literatura, o movimento refletiu na consolidação da tendência que vinha sendo construída por escritoras de romances do fim dos pseudônimos. Claro, mulheres ainda poderiam publicar obras anonimamente ou sob um pseudônimo se optassem, mas se tornou comum e esperado que autoras assinassem e fossem compensadas por seu trabalho na escrita. Também houve a inserção cada vez maior de temas feministas ou próximos ao feminismo em histórias que não eram necessariamente sobre os direitos das mulheres. O ato de construir uma ficção atravessada por ideais se tornou cada vez mais comum, vigoroso e até esperado. Ambas as autoras abordadas a seguir são lembradas como *autoras feministas*, e Charlotte Perkins Gilman produziu muitos textos de teoria feminista e era não só membro, mas organizadora de movimentos de reforma social.

Outro fator que influenciou a produção literária da época foi a popularização da psicologia e do conhecimento do funcionamento da mente humana, principalmente através das obras de Sigmund Freud. Esse interesse fez com que as obras se voltassem cada vez mais para o mundo interno dos personagens, e, na literatura do medo, o vilão (desde que não fosse uma assombração abstrata) passou cada vez mais a ser uma parte complexa das histórias. Não mais um agente da força da natureza, cada vez mais fantasmas, assassinos e monstros passaram a ter seu universo interior explorado pelos autores, que por vezes recorriam a

distúrbios mentais mais conhecidos para construir seus personagens ou exploravam o que pode levar alguém a cometer atos terríveis. Não obstante, vítimas e narradores também foram submetidos a esse tratamento, e o terror psicológico, que busca aterrorizar o leitor apenas com sugestões e tensão, tomava forma. Entretanto, como observa H. P. Lovecraft (1927), os temas na literatura do medo não mudaram tanto. Os temas e imagens góticos seguem com toda a força, mas passam a ser explorados de modo mais sutil e elegante.

4.2.2. Papel de Parede Amarelo

Papel de parede amarelo, da americana Charlotte Perkins Gilman, foi originalmente publicado em 1892 e conta a história de uma mulher sem nome que foi isolada pelo marido médico, John, em uma casa antiga de campo, supostamente para promover sua cura de um transtorno nervoso que não é especificado, mas sugerido como depressão pós-parto. Contado através de entradas em um diário em primeira pessoa pela protagonista, o conto é uma das histórias mais estudadas tanto por acadêmicos da literatura quanto da psicologia, dividindo opiniões desde sua publicação.

A história começa nos primeiros dias da internação e acompanha os três meses passados na casa. Descrevendo o imóvel colonial “ancestral”, a personagem considera a própria sorte de ter conseguido alugá-lo, e confessa que nutre esperanças de que a casa seja assombrada, para a diversão do marido. A protagonista parece incerta sobre as próprias opiniões, mesmo sobre as coisas mais mundanas, já que John está sempre a postos para duvidar dela e explicar delicadamente que seus pensamentos não devem ser levados a sério, já que isso apresentaria um risco de agravação de sua “depressão nervosa temporária”¹² (GILMAN, 2015, p. 1 – tradução minha). Além do isolamento, a personagem também está proibida de escrever ou praticar qualquer outra atividade, especialmente a intelectual, e seus dias são passados no quarto principal, cujas paredes são cobertas por um papel de parede amarelo horrendo.

Desde o início a personagem se sente incomodada pelo quarto: as barras nas janelas, a cama presa ao chão, o aparente desgaste do quarto e, principalmente, o papel de parede confuso, feio e torturante. Ao longo dos três meses de internação, a paciente, que no início não só parece como se autoproclama saudável, apesar de abalada, desenvolve uma obsessão pelo papel de parede. Ela vê mulheres – que, ela admite, talvez sejam uma única mulher – presas atrás de barras, engatinhando em volta do quarto e chacoalhando o papel, tentando sair.

¹² “temporary nervous depression”

Ela odeia essas mulheres e simpatiza com elas, ficando acordada a noite inteira tentando desvendar seus caminhos e formulando um plano de fuga para elas. Nos últimos dias de sua estadia na casa, a personagem se tranca no quarto e arranca quase todo o papel de parede, sua identidade se fundindo com a mulher que estava presa ali. Ela usa uma corda para amarrar a si mesma e passa a engatinhar infinitamente ao redor do quarto, para o desespero de seu marido, que desmaia quando consegue por fim entrar no quarto e vê o estado da esposa.

A loucura é o elemento principal da história: foi a loucura da histeria diagnosticada por John que fez com que a personagem precisasse conviver com o papel de parede amarelo, e é a loucura que a consome ao longo da história. Se, assim como a personagem, não temos motivos para acreditar que a personagem esteja louca no início do livro – de fato, o próprio marido e médico a trata como doente e saudável ao mesmo tempo (HANEY-PERITZ, 2010) – e muito menos que o tratamento proposto seja adequado, não há como duvidar que no final ela não está sã.

Além desse jogo de sobreposição entre sanidade e loucura, a história se vale da sobreposição entre presente e passado do quarto. Em diversos momentos, é sugerido que os pedaços de papel que já foram arrancados da parede, o lascado do chão e as mordidas na armação da cama que, como foi mencionado, está firmemente presa ao chão, não foram causados pelas crianças que usaram o espaço como berçário no passado, e sim por outra mulher (ou mulheres) que foram internadas em condições semelhantes ali. O terror da história é o elemento que mais claramente se constrói em diversos níveis. Não é só o sofrimento da autora dos diários que estamos assistindo, mas também o dessas pessoas que talvez tenham passado por ali. A ausência de nome da personagem e a limitação da história ao período entre a chegada e o último dia na casa contribuem para essa construção: estamos lendo a história desse quarto e desse papel de parede, não dessa personagem.

Esses elementos são os mesmos que corroboram uma leitura que amplifica a história para um nível metafórico que serve de comentário para a condição social enquanto mulher não só da personagem como também de suas semelhantes na realidade da época. A qualidade ocasionalmente sarcástica do texto, principalmente quando são discutidos o diagnóstico da protagonista e o comportamento de seu marido, aponta o leitor casual para esse possível aprofundamento da experiência de leitura. Somados à preferência de Charlotte Perkins Gilman por escrever histórias com um propósito e seu histórico de produção de textos de teoria feminista, o leitor mais familiarizado com a autora tem amplos recursos para construir leituras que associem a história a críticas sociais.

De fato, a história é baseada na experiência real de Gilman, que chegou a ser instruída por um médico a “limitar qualquer tipo de atividade intelectual a no máximo 2 horas por dia e nunca mais segurar uma caneta ou pincel na vida” (GILMAN, 2011). Em seu ensaio “*Why I wrote The Yellow Wallpaper?*”, Gilman fala sobre a motivação por trás da história e seu efeito desejado:

Esse homem sábio me mandou para a cama e aplicou a cura do descanso (...) e me mandou para casa com conselhos solenes de ‘viver uma vida tão doméstica quanto possível por tanto tempo quanto possível’ (...) Fui para casa e obedeci essas instruções por cerca de três meses, e cheguei tão perto da fronteira da ruína mental quanto podia ver.¹³ (*Idem* – tradução minha)

Gilman adiciona que, graças ao conselho de um amigo, decidiu parar de seguir as orientações do médico e voltar a trabalhar, e assim recuperou sua sanidade. Diz ainda que “o propósito não era levar as pessoas à loucura, e sim salvá-las de serem levadas à loucura, e funcionou”¹⁴ (*Ibidem*, tradução minha). Apesar de ter enviado uma cópia da história para ele, o médico que a diagnosticou nunca reconheceu para Gilman que a havia sequer lido, mas anos depois a autora ficou sabendo através de um amigo em comum que ele admitiu ter mudado a forma como tratava suas pacientes depois da história. Adicionalmente, sabemos que *Papel de parede amarelo* salvou ao menos uma mulher do destino da protagonista, quando o impacto e medo causados foram tão fortes que convenceram a família de uma paciente a retorná-la a uma vida produtiva, e assim ela melhorou (*Ibidem*).

Apesar desses acontecimentos, o conto não foi inicialmente recebido como uma obra que tinha implicações na vida real. Uma linha masculina de resposta (HANEY-PERITZ, 2010), incluindo médicos, editores e membros do público em geral não só ignorou o potencial significado e críticas sociais da história quanto clamou por sua censura. Um médico anônimo escreveu uma carta para o Boston Transcript em 1892 reclamando que a história era muito mórbida e não devia ser publicada; Horace Scudder, editor do The Atlantic Monthly, rejeitou a publicação da história em uma carta a Gilman por ela o ter deixado triste demais. Até mesmo o editor que de fato publicou *Papel de parede amarelo* em 1920, William Dean Howells, que conhecia Gilman e seus posicionamentos, ignora completamente qualquer potencial da história para além do terror provocado nos leitores em sua introdução da coletânea onde o texto foi publicado (*Idem*).

¹³ “This wise man put me to bed and applied the rest cure (...) and sent me home with solemn advice to 'live as domestic a life as far as possible' (...) I went home and obeyed those directions for some three months, and came so near the border line of utter mental ruin that I could see over.”

¹⁴ “It was not intended to drive people crazy, but to save people from being driven crazy, and it worked.”

Annette Kolodny (1980) especula que parte do motivo pode ter sido a incapacidade cultural do público em geral de identificar e ter acesso a esse modelo de leitura em potencial, que traz a história para a vida real. Como os leitores homens não tinham acesso à realidade opressiva da vida caseira feminina, não tinham como perceber a universalidade metafórica da narrativa; semelhantemente, as leitoras mulheres em grande parte não tinham acesso a textos que tratassem de sua vida doméstica como aterrorizante. É importante observar que essa teoria de Kolodny implica que qualquer um dos lados poderia ter acesso a essa leitura, não somente as mulheres. De fato, qualquer pessoa pode aprender a ler textos desse tipo, mas, por causa do contato direto com a experiência da personagem em sua vida real, é mais provável que mulheres tenham pronto acesso a esses níveis de significado.

Ainda há a ressalva de que o diagnóstico e os tratamentos relacionados à saúde mental feminina, ainda que equivocados e prejudiciais, sempre foram um tipo de privilégio burguês – *Papel de parede amarelo*, mesmo apresentando ideias revolucionárias, ainda é um produto do seu tempo, do feminismo de primeira onda que se preocupava unicamente com os direitos e liberdades de mulheres brancas de classe média e alta. Consequentemente, mesmo que tivessem acesso tanto à história quanto às ideias teóricas necessárias para fazer uma leitura desses níveis de significado, é possível que mulheres de outras classes sociais ainda assim não os acessassem.

Em 1973, no auge da segunda onda feminista, a Feminist Press relançou o conto, dessa vez como texto único, e não parte de uma coleção. Essa edição visava declaradamente apontar a importância e utilidade de *Papel de parede amarelo* não só para a teoria feminista mas como documento histórico, considerando que se tratava de uma mulher contando sobre a própria experiência na virada de século. Apesar de não ter sido completamente ignorado nesses 53 anos, a edição da Feminist Press colocou o conto no centro dos estudos feministas, que pela primeira vez estavam sendo articulados com o crivo de importância da academia. Tanto as áreas da psicologia quanto da literatura e das ciências sociais se dedicaram a interpretar e debater *Papel de parede amarelo*, e ele se tornou peça essencial para qualquer estudo sobre literatura feminista.

A psicologia argumentava que a questão da individualidade do relato da experiência de uma mulher sobre a loucura (especificamente, o enlouquecer) era a utilidade principal do livro, enquanto a literatura colocava a universalidade da opressão sofrida pela personagem, que na verdade é a opressão de todas as mulheres contemporâneas à história, no centro do propósito do conto. Paula A. Treichler, em seu ensaio sobre a história, argumenta que “uma leitura feminista enfatiza as condições sociais e econômicas que levam a narradora – e

potencialmente todas as mulheres – à loucura”¹⁵ (1984, p. 64 – tradução minha). Não se tratam, entretanto, de visões mutuamente excludentes, mas sim de níveis de significado que convivem entre si no texto, assim como as diversas leituras produzidas por ambos os campos.

Dentre as diversas leituras feministas produzidas desde então, o elemento do papel de parede sempre foi tratado como o principal símbolo da história. Seu significado, não só enquanto elemento isolado mas também nas interações com a narradora, foi associado às mulheres fora do controle patriarcal (KING E MORRIS, 1989), às mulheres sob o controle patriarcal (KENNARD, 1981), ao confinamento dos textos patriarcais (GILBERT E GUBAR, 1979), à morte do discurso feminino (HANEY-PERITZ, 2010), e mais. Por mais divergentes que essas leituras (todas femininas e feministas) sejam, elas convivem entre si e convergem para um ponto central: *Papel de parede amarelo* é uma história sobre opressão que ultrapassa a vida individual da personagem e fala sobre um contexto muito maior, um contexto social de opressão das mulheres no final do século XIX.

O terror em *Papel de parede amarelo* não está na degradação da imagem da personagem como esposa, mãe, e membro “correto” da sociedade, e sim na descrença e depreciação que a forçam a uma situação de isolamento. Não é a psicose que toma conta da personagem, e sim o fato de que ela poderia ter sido evitada se sua palavra não fosse subestimada. É a câmara de eco que cerca a personagem e que faz com que um diário seja o único lugar em que ela pode ser ouvida, mesmo que seja por “papel morto”. O terror é tão mais impactante por ser absolutamente comum e real (como oposto a fictício), e o que há de mais perigoso nessa história é que ela poderia ser sobre qualquer mulher.

4.2.3. Julgada por seus pares

Se o sentimento da época pode ser resumido em uma história, ela é *Julgada por seus pares*, de Susan Glaspell. O conto se encaixa no gênero de mistério ou suspense, já que segue a investigação de um assassinato, mas a aura de tensão que é criada com apenas algumas páginas aproxima a experiência de leitura do thriller. Originalmente publicado em 1917, a história quase não recorre a metáforas para fazer poderosos comentários sociais: Glaspell não hesita em escrever com todas as letras o que pensa sobre uma sociedade machista que considera o saber e o universo femininos irrelevantes.

¹⁵ “Even recent readings have treated the narrator's madness as a function of her individual psychological situation. A feminist reading emphasizes the social and economic conditions which drive the narrator - and potentially all women - to madness.”

Narrado em terceira pessoa, o conto segue duas mulheres de uma vila que são envolvidas na investigação de um assassinato local. Uma dona de casa, Minnie Wright, está presa e aguardando julgamento pelo assassinato de seu marido, que morreu enforcado no quarto do casal. Ela não confessou ao crime, mas, como se comportava estranhamente no momento da descoberta do corpo e era a única pessoa na casa, se tornou a única suspeita. O representante do condado, entretanto, ainda não possui todas as provas de que precisa para condenar a sra. Wright, nem uma motivação possível para o crime, e convoca o xerife local e o homem que descobriu o corpo, o fazendeiro sr. Hale, para que todos investiguem a cena do crime. A mulher do xerife, sra. Peters, e a sra. Hale são levadas à casa também, mas não para ajudar na investigação – a sra. Wright precisa de roupas e itens pessoais na cadeia, e os homens não querem se ocupar com essa tarefa.

Assim que chegam à casa, os homens pedem que as mulheres esperem na cozinha, já que eles acham impossível que um cômodo tão irrelevante possa ter pistas do caso. De fato, os três homens, cada um à sua maneira, zombam explicitamente da ideia de que as mulheres possam ter qualquer coisa a adicionar à investigação. O xerife ri diante da sugestão que possa haver qualquer coisa importante na cozinha, e o sr. Hale diz “com superioridade bem-humorada” que “as mulheres estão acostumadas a se preocupar com besteiras” (GLASPELL, 2018, trecho 114-17). Eles imediatamente sobem ao segundo andar para ver a cena do crime.

Enquanto isso, deixadas sozinhas, as sras. Peters e Hale conversam sobre como a propriedade sempre pareceu triste e solitária, mesmo na época do casamento dos Wright, e só se referem a Minnie Wright pelo seu nome de solteira, Minnie Foster. Lembrando como Minnie era uma jovem feliz, que gostava de cantar e se divertir, refletem sobre como ela deve ter sido infeliz no casamento e na casa, especialmente considerando que os Wright nunca tiveram filhos e que John Wright sempre foi um homem sério e (isso é apenas sugerido) violento. Várias vezes mencionam que ela teria desanimado, sucumbido, e parecem entender prontamente que foi o desespero, a solidão e a infelicidade de Minnie que motivaram o crime, se arrependendo de não a terem visitado mais vezes.

Investigando a cozinha, elas descobrem diversas provas da culpa de Minnie Wright que só um olhar feminino seria capaz de perceber. Tarefas abandonadas antes de serem completadas, uma costura que no meio do caminho se torna descuidada – “parece que ela não sabia o que estava fazendo!”, segundo a sra. Peters (*Idem*, trecho 220-23) –, uma porta que parece ter sido arrombada por alguém e, finalmente, o canário de Minnie Wright, assassinado. As duas mulheres facilmente reconstroem como deve ter sido a vida da assassina, suas motivações e indicações que poderiam ser usadas como prova contra a sra. Wright. Sem

discutir o assunto em voz alta, as duas prontamente concordam em acobertar tudo que encontraram. Desfazem a costura descuidada, arrumam a cozinha e escondem o canário com o pescoço quebrado por entre as roupas que levarão para a delegacia, pretendendo se desfazer dele no caminho. Preocupadas que a carga proibida seja descoberta, elas conseguem escapar porque, quando é sugerido que o representante do condado possa querer checar a trouxa que prepararam, ele responde, rindo: “Oh, acho que as coisas que as senhoras escolheram não são muito perigosas” (*Ibidem*, trecho 340).

O título original em inglês de *Julgada por seus pares, A Jury of Her Peers*, ecoa a legislação americana, que garante que um acusado tem direito a um júri constituído por seus pares civis. O que Susan Glaspell nos mostra é que a paridade em questão vai muito além do *status* de cidadão civil, e que Minnie Wright foi julgada e inocentada por seus verdadeiros pares – as mulheres. Esse sentimento é explorado mais tarde de uma perspectiva diferente em *Garota Exemplar*, como veremos mais à frente. Annette Kolodny (1980) vê no conto ainda uma clara referência ao modelo de comunicação emissor-receptor, afirmando que “se a ausente Minnie Foster é a ‘transmissora’ ou ‘remetente’ nesse esquema, então apenas as mulheres são ‘receptoras’ ou ‘leitoras’ competentes de sua ‘mensagem,’ já que apenas elas compartilham não só do seu contexto (...) mas, conseqüentemente, dos padrões conceituais que constroem seu mundo”¹⁶ (p. 462 – tradução minha).

A história é explicitamente sobre as conexões entre mulheres, sua capacidade de entender as experiências uma da outra e sentir empatia, e sua mensagem pode ser resumida em uma fala da sra. Hale: “Passamos pelas mesmas coisas... tipos diferentes da mesma coisa! Se não fosse... por que você e eu *entendemos*? Por que *sabemos*... o que sabemos neste minuto?” (GLASPELL, 2018, trecho 324). *Julgada por seus pares* reflete os ideais feministas não só por sugerir que a vida doméstica tradicional feminina pode ser uma prisão cruel, mas principalmente por considerar não só possível como já existente a colaboração entre mulheres e por valorizar o *saber feminino*, mostrando que é descabido considerá-lo inferior por ser classicamente doméstico.

4.3. ANOS 1930-60

4.3.1. Contexto

¹⁶ “If the absent Minnie Foster is the ‘transmitter’ or ‘sender’ in this schema, then only the women are competent ‘receivers’ or ‘readers’ of her ‘message,’ since they alone share not only her context (...) but, as a result, the conceptual patterns which make up her world.”

Em contraste com os dois períodos anteriores de forte renovação sociocultural, o período entre os anos de 1930 a 1970 é de poucas mudanças, em concordância com a teoria de Stephen King (1981) dos ciclos de popularidade dos gêneros do medo. A popularização do cinema e o clima de guerras e pós-guerras mundiais fez com que outro gênero entrasse em foco: a ficção científica. Épocas de guerra, com seu foco econômico na indústria e na ciência, favorecem valores como o racionalismo, que são mais fortes nesse gênero, e hoje esse período de tempo é conhecido como a Era de Ouro da ficção científica (KING, 1981). Perdendo popularidade, a literatura do medo reagiu intensificando seu foco em aspectos construídos na virada de século, principalmente na tensão psicológica.

Filmes de horror, estrelando monstros góticos como o Conde Drácula e o monstro de Frankenstein foram extremamente populares e se consagraram no cânone cultural, mas também fizeram com que a literatura de horror perdesse força, já que não era possível competir no aspecto visual com o cinema. O terror e os thrillers, entretanto, se multiplicaram. Vilões humanos (ou fantasmas, que podem ser considerados intrinsecamente humanos) se tornaram mais frequentes, assim como a exploração de seu mundo interior. Um aspecto que pode ser notado em algumas obras, como veremos a seguir em *The Bird's Nest*, é a introdução da empatia do leitor pelo vilão, algo que se intensificará nas décadas seguintes.

O que começará a se articular na década de 1950 é o que Irving Malin (1962) denominou Novo Gótico Americano. Esse gênero, como é indicado pelo nome, revisita temas da literatura gótica inglesa com algumas modificações. Por exemplo com o chamado narcisismo dos protagonistas, que não seria tão patológico quanto uma sugestão dos traços de personalidade dos personagens, que seria notado principalmente uma tendência a perceber o mundo como algo em relação a si e uma preocupação com os próprios sentimentos e pensamentos. Esse narcisismo, argumenta King (1981), fará uma contraposição ao gótico inglês num sistema metafórico de espelho *versus* ventre. Enquanto a literatura gótica lidaria com o ventre simbólico, falando sobre o medo que o mundo e a sociedade podem gerar, o Novo Gótico construiria um espelho simbólico, se preocupando mais com o medo e o potencial de gerar medo que guardamos dentro de nós mesmos.

4.3.2. The Haunting of Hill House

Originalmente publicado em 1959, *The Haunting of Hill House* só ganhou uma edição brasileira em 2018 (com o título de *A assombração da Casa da Colina*) com os lançamentos da editora Suma de Letras de livros da autora americana Shirley Jackson. Considerada por autores influentes do medo contemporâneo como Stephen King e Neil Gaiman como a rainha

do terror, Jackson teve uma vida extremamente produtiva, produzindo mais de 200 obras durante seus curtos e torturados 48 anos de vida. Dessas mais de 200 obras, apenas seis são romances, dois são livros de memórias e todo o resto é representado por contos. Sua obra mais influente é o conto *The Lottery*, que se tornou leitura obrigatória em diversos colégios estadunidenses, e narra a história de uma vila com uma tradição sombria de sortear um cidadão a ser morto a pedradas em praça pública por ano, e de uma mulher que é sorteada e apedrejada inclusive pelos próprios filhos. As principais características das obras de Jackson são o clima de tensão absoluta, que se acumula e cresce a cada parágrafo, combinado com uma prosa direta mas que ainda assim abre espaço para passagens poéticas e imagens marcantes.

Por que, então, toda essa demora para publicar os livros de Shirley Jackson no Brasil? Apesar da baixa popularidade da literatura de terror de modo geral, o número de edições de obras da autora não corresponde de modo algum à sua fama de hoje, e de fato ela demorou muitos anos até ser reconhecida pela crítica. Posso apenas especular a respeito, mas, levando em consideração artigos como o de Alvaro Costa e Silva para a Folha de São Paulo online, datada de agosto de 2017, fica evidente que a autora ser uma mulher tem muito a ver com esse cenário. Costa e Silva apresenta a autora antes de tudo como uma mulher “gordinha” de rosto assustado, que “parecia a vizinha da frente”¹⁷. É difícil imaginar o mesmo tipo de comentário sendo considerado como relevante num artigo sobre Edgar Allan Poe, por exemplo.

Mesmo sendo pouco notado na época, *The Haunting of Hill House* hoje é lembrado como uma das melhores histórias sobre casas mal-assombradas que já foi escrita, talvez a melhor de todas, assim como o parágrafo de abertura é lembrado como um dos melhores de todos os tempos. O título de rainha do terror é mais do que merecido para Shirley Jackson, e isso nunca fica tão claro quanto nessa obra, que narra a experiência de quatro personagens durante uma temporada na propriedade de Hill House.

Convocados pelo “investigador do sobrenatural” Dr. John Montague, Eleanor Vance, uma jovem tímida que nunca teve chance de independência por cuidar da mãe doente até a sua morte; Theodora (ou Theo), uma jovem artista confiante e experiente e Luke Sanderson, o herdeiro da propriedade que foi incumbido de supervisionar os visitantes, se dispõem a passar algumas semanas de verão em Hill House para investigar e, com alguma sorte, provar os

¹⁷ “Shirley Jackson lança romance de terror com humor venenoso”, por Alvaro Costa e Silva. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/08/1907204-shirley-jackson-lanca-romance-de-terror-com-humor-venenoso.shtml> (Acessado em outubro de 2018)

relatos de assombrações na casa acumulados ao longo dos anos. Eleanor e Theodora foram selecionadas (junto a outros candidatos que optaram por não participar do estudo) por fazerem parte de um grupo de pessoas que já passaram por eventos sobrenaturais publicamente notáveis, e que por esse motivo o Dr. Montague considera que serão mais receptivas a qualquer acontecimento em Hill House. Ele afirma que não existe perigo físico em Hill House, já que “nenhum fantasma em todas as histórias de fantasma já machucou alguém fisicamente”¹⁸ (JACKSON, 2006, p. 109 – tradução minha) – o único perigo é para a mente, já que “a ameaça do sobrenatural é que este ataca onde as mentes modernas são mais fracas, onde abandonamos nossa armadura protetora da superstição e não temos defesas substitutas”¹⁹ (*Idem*, tradução minha). As esperanças do investigador são totalmente superadas quando uma série de perturbações aparentemente sobrenaturais se desenvolvem em sequência incansável, até o estudo ser interrompido após um final trágico. O livro, além de resgatar elementos clássicos do estilo gótico, o faz explicitamente: o Dr. Montague, no início da narrativa, lamenta que seus tempos não sejam tão favoráveis aos estudos do sobrenatural quanto a época vitoriana, com seu estilo de vida diferente.

Toda a história é construída em torno de Eleanor, e a experiência do leitor se dá exclusivamente através do ponto de vista da personagem, apesar da narrativa ser em terceira pessoa. O livro é um exemplo do uso do que James Wood (2011) chama de estilo indireto livre e terceira pessoa íntima, onde o narrador onisciente às vezes se confunde com os pensamentos dos personagens. O terror de modo geral tem mais impacto no leitor quando narrado em primeira pessoa, ou pelo menos do ponto de vista de um só personagem, sem um narrador onisciente, especialmente quando envolve a loucura, e isso não é exceção em *The Haunting of Hill House*. A loucura em questão é rapidamente sugerida em Eleanor, que passa a maior parte do seu tempo construindo vidas alternativas para si mesma, mente quase compulsivamente e por vezes parece confundir realidade e invenção, quadro que só se agrava ao longo da história. Apesar de não apresentar nenhum diagnóstico médico para a personagem, o livro sugere fortes paralelos com o que o senso comum entende como esquizofrenia, e o estado mental de Eleanor é, em grande parte, o que a apresenta para o leitor como alguém em quem não se pode confiar cegamente. Esse efeito é alcançado porque, nas

¹⁸ “No ghost in all the long histories of ghosts has ever hurt anyone physically”

¹⁹ “the menace of the supernatural is that it attacks where modern minds are weakest, where we have abandoned our protective armor of superstition and have no substitute defense.”

palavras de Wood, “sabemos que o narrador não está sendo confiável porque o autor, numa manobra confiável, nos avisa dessa inconfiabilidade do narrador” (2011, p. 21).

Eleanor passa todo o caminho até Hill House idealizando como será sua vida agora que ela finalmente tem a independência que tanto queria, repete diversas vezes para si mesma que “jornadas terminam com amantes se encontrando”²⁰ e rapidamente percebemos que o amante que a protagonista tanto deseja não é um homem, e sim a própria Hill House, um lugar onde (ela imagina que) será amada, sentirá que pertence. Quando ela finalmente chega à propriedade e se depara com a arquitetura bizarra e uma voz dentro de si que implora que ela dê as costas e vá embora, sua resposta é ter mais medo de ser ridicularizada por ter desistido da viagem do que da maldade aparente da casa, repetir sua cantiga infantil e seguir em frente. Ela compara Hill House ao paraíso e a uma mãe diversas vezes ao longo do livro, e assim que os efeitos enlouquecedores da casa começam a intensificar a personalidade da protagonista, não é mais claro o que é causa e o que é consequência em Hill House. Eleanor quer tanto pertencer a essa casa que ela conhece apenas como um lugar sombrio e assombrado que seria perfeitamente capaz de se moldar propositalmente a essa imagem para tornar seu desejo realidade, mas não sabemos de fato se é ela que está causando os eventos ou se há realmente algo de sobrenatural na casa. Loucura e maldade, em Hill House, são percebidos como dois lados da mesma moeda.

Shirley Jackson cria um terror que é mais baseado na incerteza e na inevitabilidade do que em qualquer fantasma ou elemento parecido. Como a narrativa fica cada vez mais abstrata e atemporal, mais e mais parecida com a experiência semi-infantil de Eleanor, não podemos ter certeza de nada, e quando a protagonista chega ao fim da estadia em Hill House e comete seu último ato de rebeldia, dirigindo seu carro em alta velocidade em direção à árvore que já matou um habitante sob condições quase idênticas a Eleanor, seus últimos pensamentos passam de empolgação por estar finalmente fazendo algo completamente sozinha a questionamentos desesperados de “por que eu estou fazendo isso? Por que eles não me impedem?”²¹ (JACKSON, 2006, p. 192 – tradução minha). O leitor é levado a pensar que, se ela teve uma vida infeliz, pelo menos agora, certamente, ela estaria unida permanentemente a Hill House, já que claramente pertencia àquele lugar, mas Jackson imediatamente nos nega esse último alívio, e o livro termina exatamente como começou: afirmando que, o que quer que habite em Hill House, o faz sozinho.

²⁰ “journeys end in lovers meeting”

²¹ “Why am I doing this? Why don't they stop me?”

Temos espaço suficiente para debater, então, o que de fato aconteceu com Eleanor enquanto estava na casa. Eleanor vira parte da casa, ou vira a entidade na casa, ou a casa toma posse de Eleanor, manipulando alguém de mente e personalidade já frágeis (uma *possessão* no sentido literal). A casa é assombrada, ou é doente, ou causa a doença. Eleanor provavelmente não é a primeira a ter certeza que pertence à casa; seria, portanto, uma história circular e inevitável? Não sabemos com certeza, e somos levados a considerar como *nós* responderíamos sob as mesmas condições de insanidade (que, afinal, pode atingir qualquer pessoa). *The Haunting of Hill House* é, assim como outras histórias de Shirley Jackson, uma história sobre a experiência do medo, que encoraja o leitor a ser uma parte ativa tanto quanto os outros personagens e construir suas próprias conclusões, algo radicalmente diferente do gótico tradicional, que se preocupava em explicar a origem e motivação de todos os acontecimentos.

O livro não é tão explicitamente sobre a experiência feminina quanto os exemplos anteriores da virada de século, mas isso é resultado tanto da atmosfera social diferente quanto do novo estilo mais sutil de construir a ficção. *The Haunting of Hill House* também não tem um grande histórico como objeto de estudo, mas isso não diminui as possibilidades de interpretação e análise da história. O que a sutileza faz é tornar essa experiência de criar significados algo mais ativo e voluntário, precisamos querer ver além da história pura e simples, algo que muitos autores são veementemente contra, mas que não diminui o valor da história. Ao contrário, ao lermos *The Haunting of Hill House* tendo em mente as questões da metáfora da casa enquanto figura materna, das dinâmicas sociais criadas em torno de mulheres consideradas loucas, da necessidade da independência feminina para uma vida saudável e da credibilidade que damos enquanto sociedade aos relatos construídos por mulheres (seja na ficção ou na vida real), podemos acessar todo um conjunto de leituras capazes de ligar essa história à nossa vida e ao nosso contexto social, assim como ao de Shirley Jackson.

4.3.3. Obras contemporâneas

Ainda se tratando de obras de Shirley Jackson, temos mais um livro relevante para o recorte do presente trabalho, *The Bird's Nest*, de 1957, ainda sem edição no Brasil. A história segue, novamente, uma jovem tímida e perturbada que não tem independência, dessa vez por viver sob o estrito controle de sua tia Morgen depois de sua mãe desaparecer sob circunstâncias suspeitas. Elizabeth, ou Lizzie, é extremamente educada e quieta e trabalha no museu local, onde uma recente escavação descobriu uma múmia que, dizem, é amaldiçoada.

Simultaneamente a essa descoberta, Lizzie começa a ter fortes dores de cabeça aparentemente sem motivo e a receber cartas rudes e ameaçadoras. Não temos certeza se há alguma ligação entre esses dois acontecimentos, e novamente a autora deixa a cargo do leitor decidir. Em breve ela começa a perder consciência por curtos períodos de tempo, e quando volta a si percebe que parece ter ofendido gravemente as pessoas ao seu redor, sem saber como ou por quê.

Por recomendação do médico da família, Lizzie começa a visitar um médico psiquiatra, o Dr. Wright. A partir desse momento a narrativa muda de ponto de vista (e muda mais quatro vezes ao longo do livro, variando entre personagens e a primeira e terceira pessoa), e os acontecimentos são contados através do diário do médico, no qual ele registra os encontros com a jovem. O médico escreve sua parte como um relato profissional, mas sem nenhuma objetividade, admitindo que tem preferências entre as personalidades. Ele conta que, após algumas sessões de hipnotismo, descobriu uma nova personalidade independente de Elizabeth, que ele chama de Betsy. Betsy é mal-educada e infantil, cruel e associada pelo Dr. Wright a um demônio, tentando tomar posse da mente consciente de Lizzie. Somos imediatamente levados a temer essa personalidade profundamente, pois ela representa a falta de controle e um aspecto sombrio, talvez sobrenatural, que teria más intenções, mas é mantida sob controle pelo psiquiatra porque ele não permite que ela alcance o que mais quer: o poder de abrir os olhos do corpo que habita. Também conhecemos mais duas personalidades de Elizabeth: Beth, que é educada e simpática, e por quem o médico parece ter muita afeição, e uma personalidade que é mencionada pelas outras como extremamente perigosa e aterrorizante, chamada Bess.

Ao longo da história descobrimos, através de relatos das diversas personalidades, que Elizabeth parece saber mais do que confessa sobre o desaparecimento da mãe, e que talvez tenha sido abusada pelo namorado da mãe e ajudado no assassinato dela, o que seria a causa do trauma que “dividiu” a personalidade de Elizabeth em quatro. Após passar a primeira metade do livro com medo de Betsy tomar controle do corpo, já que ela começa a história como um tipo de demônio aterrorizador que faz o leitor sentir nós no estômago, ao longo da história ela se revela como uma personagem infantil e teimosa, e começamos a sentir uma profunda compaixão por essa personalidade. Em consequência somos oferecidos uma nova entidade de quem ter medo: Bess. Em breve as quatro personalidades estão coexistindo mais ou menos de forma equilibrada, mas a tia Morgen passa a ser a vítima de comportamentos agressivos e rudes, e finalmente consegue fazer com que o Dr. Wright a ajude a “consertar” Elizabeth permanentemente. Morgen finalmente revela as circunstâncias da morte da mãe de

Elizabeth e, após um período de choque, a garota cai em um sono profundo, e quando acorda já é uma personalidade única.

As “personalidades múltiplas” são um dos recursos favoritos da literatura do terror em relação à loucura, de Jeckyll e Hyde a filmes contemporâneos como *Fragmentado* (2016). Esses retratos geralmente apresentam a pessoa afetada como perigosa, irracional e imprevisível, o que tem consequências sérias para pessoas com transtorno dissociativo de identidade, que precisam conviver com o estigma. Entretanto, em *The Bird's Nest*, Shirley Jackson parece se afastar do terror ao longo do livro, focando no mundo interior dos personagens e no trauma que causou esse distúrbio, nos levando do medo à profunda empatia. As questões levantadas no livro são muito parecidas com as de *The Haunting of Hill House*: a independência feminina e a relação entre distúrbios mentais nas mulheres e o medo são o principal foco do livro.

Anterior a essas obras, *E não sobrou nenhum*, de Agatha Christie, lida com a loucura de uma maneira diferente. O livro, que foi originalmente publicado em 1939 e já teve diversos títulos por causa de alegorias racistas presentes na história, se torna mais interessante quando comparado às adaptações que teve desde a publicação. Utilizarei a minissérie homônima da BBC de 2015 por ser um exemplo recente e relativamente fácil de ser encontrado (em comparação com adaptações para o teatro, por exemplo). A premissa da história é simples: dez estranhos são convidados, sob diversos propósitos, a comparecer a uma ilha. Quando chegam ao local e descobrem que seus anfitriões não estão presentes, se propõem a esperar até o dia seguinte, mas quase imediatamente começam a morrer de formas muito parecidas com as dos soldadinhos de uma cantiga infantil que está emoldurada em todos os cômodos da casa. No início preferem acreditar que se tratam apenas de coincidências, mas quando os assassinatos se tornam mais violentos e uma tempestade torna a ilha inacessível a tensão começa a crescer.

O livro, como mencionado no início do trabalho, foge do gênero do suspense porque, apesar de se tratar de uma história no estilo “whodunnit” (literalmente “quem fez”, ou seja, uma história cujo objetivo central é descobrir o culpado por algum crime), o elemento central é a incerteza. Não sabemos quem será o próximo, quando irá morrer, nem como, e só podemos esperar junto aos personagens. Nesse ambiente de tensão os nervos dos personagens ficam cada vez mais aflorados e suas personalidades se intensificam, levando alguns aos limites da loucura. Mas o que é interessante no livro e nas adaptações é como essa loucura é dividida entre os personagens. No livro, de acordo com o pensamento da época, as mulheres encarnam os estereótipos de frígida (no caso da senhora idosa de alta classe, Emily Brent) e

histórica (no caso de Vera Claythorne, uma mulher jovem levada à ilha por uma proposta de trabalho), enquanto os homens ou se mantêm aparentemente sãos ou se tornam agressivos. São personagens relativamente unidimensionais que não fazem nada imprevisível.

Nas adaptações, como a minissérie da BBC, isso muda frequentemente. Inicialmente taxada de histórica, Vera Claythorne se recompõe e em sequência dá um tapa no médico que a diagnosticou, o doutor Armstrong, para que *ele* saia de um estado de histeria. O general Macarthur fica abatido e mudo, e quando fala só constrói frases sem sentido. William Blore, o investigador, sucumbe à paranoia, à bebida e ao ópio. É difícil não notar essas mudanças e especular que elas tenham sido feitas para refletir a mudança de pensamento sobre a exclusividade da fraqueza psicológica das mulheres, entre outros possíveis motivos. De qualquer forma, as dinâmicas de gênero e da loucura, assim como a interseção dos dois, são aspectos que enriquecem a experiência de leitura da história, mesmo que sejam inseridas de modo discreto, o que era essencial para o público contemporâneo a Christie.

Finalmente, temos *Rebecca*, de Daphne du Maurier, originalmente publicado em 1938. Rebecca é uma grande homenagem ao gótico clássico, principalmente aos elementos da mansão mal-assombrada e da mulher louca no sótão – de muitas formas, *Rebecca* é um livro “primo” de *Jane Eyre*. A história segue a protagonista sem nome de sua estadia em Monte Carlo como assistente pessoal de uma mulher tirana americana até sua vida na mansão de Manderley na Inglaterra, depois de seu casamento apressado com o gélido Max de Winter após passarem apenas um punhado de dias juntos. A protagonista tem certeza que está apaixonada por seu novo marido, que tem o dobro de sua idade, mas ele nunca falou que a ama ou mesmo que sente qualquer coisa por ela, e é avisada pela (agora ex) patroa que ele só quer casar com ela porque se sente sozinho em Manderley desde que sua esposa, Rebecca, faleceu inesperadamente em um acidente de velejo dez meses antes.

A personagem vive sob a sombra de Rebecca, sentindo olhares de comparação e reprovação dos familiares e conhecidos do sr. de Winter e dos funcionários da casa, principalmente da sra. Danvers, que era criada pessoal de Rebecca e a criou desde criança. A protagonista imagina que ouve Rebecca andando pela propriedade, se sente observada e pensa que até os cachorros se sentem decepcionados por ela não ser Rebecca, nem ter seu alto nascimento ou treino para questões de gerência da propriedade, que é famosa na região. Ela se esforça para perturbar o mínimo possível a rotina da casa e para preencher o espaço deixado pela antiga dona de Manderley tanto em relação às responsabilidades aristocráticas quanto para o marido, que continua dormindo em uma cama separada da esposa e a trata como uma criança ou um dos cachorros. Após uma festa tradicional em que a personagem é enganada

pela sra. Danvers e convencida a usar a mesma fantasia que Rebecca usou antes de morrer na mesma ocasião, para o grande choque dos convidados, a protagonista parece se resignar ao futuro em um casamento infeliz e, ao confrontar sra. Danvers, quase é persuadida a se matar.

Interrompidos por um estrondo que sinaliza um acidente de barco nas águas da propriedade, os personagens acompanham em sequência a descoberta do barco de Rebecca, que parece ter sido afundado propositalmente, e não sofrido um acidente, e do cadáver dela. Teorias de que ela teria se suicidado, já que era extremamente habilidosa com o veleiro, dão lugar a uma acusação de assassinato contra Max, e a investigação revela que Rebecca tinha acabado de descobrir um câncer fatal quando morreu, e que uma morte lenta era a única coisa que ela temia, segundo a sra. Danvers. O veredito é que ela tenha se suicidado, mas, em privado, Max confessa à esposa que ele assassinou Rebecca após ela o provocar dizendo que estava grávida de outro homem e iria criar o bebê como se fosse legítimo, o que ele agora sabe ser mentira. Ele conta que nunca amou Rebecca, que foi cruel com ele e infiel desde os primeiros dias do casamento, mas era capaz de fazer qualquer pessoa a admirar com uma fachada mentirosa. Imediatamente o poder de Rebecca sobre a protagonista se desfaz, e sua relação com o marido se inverte quando ela se vê tratando-o como trataria uma criança ou os cachorros. Ao voltarem para casa, os de Winter sentem uma profunda ansiedade e temor e, ao chegarem a Manderley, veem que a mansão está pegando fogo. O livro acaba subitamente neste momento.

A ligação entre Rebecca e Manderley é clara desde o princípio: ela decorou a casa, ela a governava, ela deixou suas marcas em todos os lugares e tudo continua sendo feito de acordo com suas preferências – mas apesar dessa ligação, ambos ainda são entidades separadas; afinal, Manderley permanece viva até o incêndio. Seu fantasma é sugerido como fruto da paranoia da protagonista, mas ao final da história tanto a sra. Danvers quanto Max de Winter confessam sentir a mesma presença. Como Sally Beaumon afirma em seu posfácio da edição de 2002 do livro, não importam as causas físicas do incêndio, Rebecca é a incendiária poética, assim como a louca Bertha Mason em *Jane Eyre*. Ambas levam as icônicas propriedades que lhes pertencem com elas para o túmulo com o fogo, que representa sua falta de controle ou, no caso de Rebecca, sua perda de controle.

Beaumon argumenta, ainda, que o título que acompanha *Rebecca* desde a sua publicação – o de romance romântico – é um equívoco que a própria du Maurier detestava mas nunca conseguiu desfazer, escolhido pelo editor original como estratégia de vendas, já que ele buscava conquistar o público feminino amante da literatura gótica clássica. *Rebecca* é um livro que desafia classificação de gênero, de fato, já que combina aspectos de diversos

gêneros – como era o objetivo das primeiras obras góticas – mas, para o presente trabalho, cabe em algum lugar entre o terror psicológico e o terror clássico das assombrações, mas menos intenso, mais macabro que assustador, como definia a própria autora (BEAUMON, 2002). A história nunca saiu de publicação e sempre foi extremamente popular, mas também tem um histórico de subestimação, que Beaumon acredita ser ao menos parcialmente devido ao sexo da autora.

O recurso de manter a protagonista sem nome sugere, assim como em *Papel de parede amarelo*, que estamos lidando com uma história que transcende a página e fala de uma realidade maior. *Rebecca* lida com as expectativas familiares a Daphne du Maurier e suas contemporâneas do que seria uma vida ideal para uma mulher, e qual seria a dinâmica esperada do casamento: no livro, quando o casal de Winter finalmente supera a distância entre si, o relacionamento se torna muito parecido com a prestação de serviço em que a protagonista se encontrava no início da história. De fato, o único nome que ela pode possuir é o do marido: sra. de Winter (*Idem*). Diversos outros temas são explorados por Beaumon e mais ainda podem ser explorados pelo leitor que escolher fazê-lo. *Rebecca*, com suas mais de 400 páginas de conflito, é terreno fértil para observações socioculturais sobre o papel da mulher.

4.4. ANOS 1970-90

4.4.1. Contexto

No final da década de 1960 e ao longo dos anos 1970 e 1980, se articula o que é conhecido como a segunda onda do movimento feminista. Nesse momento, depois de conquistar direitos legais básicos como o direito à propriedade privada e ao divórcio, o movimento nos países observados no presente trabalho (Estados Unidos e Reino Unido) buscava principalmente direitos reprodutivos (como o livre acesso a métodos contraceptivos e ao aborto legal), trabalhistas (como a paridade salarial e a licença maternidade), liberdade sexual (como o reconhecimento do lesbianismo e o direito da livre expressão sexual sem violência retaliativa) e o combate à violência doméstica e sexual, tanto dentro quanto fora do casamento (FREEDMAN, 2003). A disseminação dos métodos de comunicação, principalmente da televisão, e os movimentos artístico-musicais da época, como o movimento hippie nos Estados Unidos e o punk europeu, tornaram essas demandas mais visíveis para a população média internacional, e os produtos culturais da época frequentemente refletiram esses ideais, com uma maior presença de mulheres participativas nas narrativas de ficção, por exemplo. Com a terceira onda feminista, que acontece a partir dos anos 1990, são incluídas

mais veementemente mulheres que também pertencem a outros grupos sociais, como negras, lésbicas, latinas, imigrantes e mulheres trans (*Idem*). O movimento pós-punk e os primeiros anos da popularização da internet são fortes influências no modo como esse movimento seria construído.

Nos anos 1970 também se desenvolveu a psicologia criminal, que procurava estudar diferentes tipos de criminosos e seus padrões de pensamento, criando categorizações e narrativas comuns que, idealmente, possibilitariam a prevenção de crimes a partir da detecção de indivíduos que batessem com um dos modelos psicológicos e o seu subsequente tratamento. Acredita-se que o termo “serial killer” tenha sido oficialmente reconhecido entre 1974 e 1985, e assim popularizou-se esse tipo de narrativa junto aos termos “psicopata” e “sociopata”. Esses termos foram tão popularizados, na verdade, que até hoje são frequentemente usados de forma incorreta, e é comum a crença que todos os assassinos seriais são ou psicopatas ou sociopatas e que todas as pessoas que se encaixam nesses diagnósticos são, inevitavelmente, más e assassinas em potencial. Ou seja, mais um estigma relacionado à loucura que se torna intrinsecamente associado ao medo.

Os assassinos em série são inevitavelmente transformados em monstros, principalmente pelo jornalismo televisivo, criando o que podemos chamar de outerização e uma conseqüente monsterização do ser humano, nessa ordem. A outerização é o ato impulsivo de separar um indivíduo ou um grupo de indivíduos de si mesmo, geralmente de forma negativa. Ao separar o grupo de assassinos em série da população “normal”, ao torna-los “outro”, estamos nos eximindo de qualquer ligação e, conseqüentemente, de qualquer responsabilidade para com essas pessoas. Quando “outerizamos”, estamos mais preocupados em nos sentir seguros dentro de nós mesmos e do nosso grupo social do que em entender o outro (e, conseqüentemente, prevenir crimes). A monsterização seria o próximo passo: separar o outro da espécie humana completamente. Essa lógica permitiria a invalidação dos direitos do outro que é transformado em monstro pois, se “Ele” não é humano, não tem o mesmo *status* social que “Eu”. Toda essa linha de pensamento é extremamente útil à ficção, e cada vez mais os vilões centrais da literatura do medo serão pessoas monsterizadas, mas apresenta óbvios problemas legais e sociais, principalmente quando é aplicado a pessoas que não cometeram crimes, como podemos observar historicamente nos processos coloniais, por exemplo.

Com o surgimento e aperfeiçoamento dos efeitos especiais no cinema, os filmes de horror despontam e se multiplicam rapidamente, focando cada vez mais na violência explícita e bárbara, com litros e litros de sangue e mais desmembramentos do que se pode contar. O

gênero intensifica e multiplica seus estereótipos de personagem, como o assassino louco, os adolescentes descuidados, o policial incapaz, etc. Os filmes se baseiam em grande parte no recurso conhecido como “jump scare”, ou seja, um susto muito intenso para o público. Aos poucos, ao longo dos anos 1990, o gênero começa a introduzir recursos mais sutis e refinados, e começa a passar por uma transformação muito semelhante à que observamos na transição da literatura gótica para os gêneros do terror, horror e thriller. Semelhantemente à reação que ocorre no período anterior com a popularização do cinema, a literatura do medo acaba parcialmente se contrapondo a essa tendência e, enquanto a popularidade comercial dos livros desses gêneros também se intensifica com o cinema (e, de fato, a tendência a adaptar livros para o cinema é um constante nesse recorte), os métodos de provocar reações no leitor se diversificam.

Um gênero que tem origem na ficção científica e na fantasia mas que se aproxima da literatura do medo é a ficção especulativa. Enquanto a ficção científica conta histórias principalmente baseadas em tecnologias que frequentemente ainda não existem, a ficção especulativa, como definida por Margaret Atwood (MANCUSO, 2016), conta histórias que poderiam acontecer no momento que são escritas, onde todo o aparelho básico para que elas existam já foi estabelecido. Muitas distopias pertencem à ficção especulativa, por exemplo, e muitas obras do gênero se aproximarão, para muitos leitores, da experiência do terror. *O conto da aia*, da própria Atwood, é um desses casos. Apesar desse gênero não se encaixar no recorte do presente trabalho e ser pouco reconhecido pela teoria literária de modo geral, podemos explorar outro livro da autora canadense.

4.4.2. Vulgo Grace

Publicado originalmente em 1996, *Vulgo Grace* é parcialmente baseado em um crime real ocorrido em 1843 no Canadá: o assassinato de Thomas Kinnear e sua criada Nancy Montgomery por James McDermott e Grace Marks. Enquanto McDermott foi condenado à forca, Grace Marks, então com apenas 15 anos, conseguiu levantar suspeita o suficiente sobre sua culpa para ser poupada da morte e condenada à prisão perpétua. *Vulgo Grace* é interessante no contexto do trabalho atual pelo seu tratamento da loucura, mas também por ser um dos poucos livros a terem como personagem principal uma assassina que é uma mulher, ou pior, uma garota adolescente. Apesar do crime abordado no livro ser real, todo o resto da história é fictício e/ou especulativo.

A história começa quando um médico americano, o dr. Simon Jordan, é contratado por um grupo de habitantes locais que acredita na inocência de Grace e quer que ela receba um

perdão oficial. Grace não possui (ou alega não possuir) nenhuma memória do crime, e é desse fato e dos testemunhos conflitantes do condenado McDermott que surgem tanto a suspeita contra ela quanto a possibilidade da sua inocência. O grupo que apoia Grace espera por um diagnóstico de histeria, que explicaria a falta de memória da personagem. A maior parte do livro se passa nas sessões de entrevistas que o dr. Jordan tem com Grace Marks, que tem a oportunidade de contar não só seu testemunho do crime, como também toda a sua história de vida.

Grace é uma imigrante irlandesa, filha mais velha de um pai bêbado, violento e (é sugerido) sexualmente abusivo. Sua mãe morre durante a viagem de barco para os Estados Unidos, e uma passageira diz a Grace, então apenas uma criança, que é preciso abrir uma janela para que o espírito da pessoa morta possa ir embora. Como não há janelas que possam ser abertas no navio, a pequena Grace fica profundamente preocupada que o espírito de sua mãe nunca tenha descanso. Chegando ao Canadá, ela consegue emprego como empregada doméstica na casa de uma família rica e faz amizade com outra criada, Mary Whitney, que também é sua companheira de quarto. Elas vivem relativamente felizes e Grace nunca chega a enviar dinheiro para sua família, como havia prometido, e nunca volta para casa. Algum tempo depois, Mary Whitney revela estar grávida do filho da dona da casa em que trabalham, que se recusa a assumir a responsabilidade, e Grace a acompanha quando Mary procura um médico que realiza abortos ilegais. Forçada a guardar segredo, Grace precisa passar a noite com a amiga enquanto ela sangra até a morte, e no dia seguinte, ao mentir para a dona da casa sobre o motivo da morte, é forçada a limpar o sangue de Mary Whitney, o que é traumatizante para Grace. Em um momento ela pensa ouvir o espírito de Mary dizendo “me deixe entrar”, e, presumindo que ouviu errado o que seria “me deixe sair”, ela abre a janela do quarto, para que o espírito da amiga possa encontrar paz.

Quando os avanços românticos do filho da dona da casa se viram para Grace, ela procura outro lugar para trabalhar e é oferecida uma posição bem-paga na casa de Thomas Kinnear. O que Grace descobre quando chega na propriedade é que a carga de trabalho não justifica uma segunda empregada doméstica, mas Kinnear quer disfarçar seu caso romântico com Nancy Montgomery, a criada que contratou Grace. O outro empregado da casa é James McDermott, um bêbado, que claramente odeia e é odiado por Nancy, e às vezes um menino local, Jaime Walsh, ajuda em algumas tarefas da propriedade. Jaime é um pouco mais novo que Grace, mas os dois se tornam amigos e o menino parece ter sentimentos românticos por ela. Quando a história chega no momento dos assassinatos, Grace diz que não tem nenhuma memória de participar do crime, mas confirma a culpa de McDermott, assim como o fato de

que ela tentou fugir com ele para os Estados Unidos. Durante seu testemunho, McDermott alegara que Grace não só auxiliou no crime como planejou tudo com ele e que ela mesma enforcou Nancy Montgomery e roubou suas roupas. Jaime Walsh testemunhara que viu os dois assassinos conversando e que Grace usava uma das meias de Nancy, o que solidifica sua condenação. Quando confrontada sobre o testemunho de Jaime, ela especula que o menino tenha mentido por ter ciúmes de James McDermott.

O dr. Jordan organiza uma sessão de hipnose com Grace, que é forçada a usar um véu sobre a cabeça. Quando entra em transe e é questionada sobre o dia do assassinato, a personagem fala em uma voz diferente e se comporta muito diferente, usando uma linguagem grosseira e provocando o médico. Ela diz que não é Grace, e sim o espírito de Mary Whitney, que esteve preso no corpo de Grace desde sua morte. Diz ainda que toma controle do corpo de Grace ocasionalmente e que foi nesse estado que participou no assassinato. Ao acordar, Grace diz não se lembrar de nada, e o dr. Jordan, profundamente perturbado, não sabe no que acredita, mas admite que é possível que ela tenha algum distúrbio mental que explique toda a situação. Ele se recusa a escrever seu estudo sobre Grace e prontamente vai embora. Mais tarde, somos informados que, muitos anos depois do ocorrido, Grace recebeu o perdão oficial e, com uma mudança de nome, pôde começar de novo nos Estados Unidos.

Vulgo Grace é uma história de contraposições. Primeiramente, temos a contraposição entre Grace Marks e Nancy Montgomery – Grace ainda é uma adolescente e passou toda a sua juventude desviando de avanços sexuais masculinos, é educada, tímida e ingênua, enquanto Nancy é uma mulher em um relacionamento sexual ilícito, é assertiva e por vezes grossa. São dois modelos de feminilidade opostos, assim como em *Rebecca*. E assim como em *Rebecca*, a personagem com o comportamento desviante das expectativas sociais de sua época (nesse caso, Nancy) é parcialmente tratada como vilã. Grace pode ser uma assassina, a história nos diz, mas pelo menos ela é uma mulher modesta. A segunda contraposição é entre ciência e fé: é perfeitamente possível que Grace ou esteja mentindo ou tenha um transtorno de personalidade, mas também é possível que esteja possuída por um espírito maligno. É essa incerteza que afasta o dr. Jordan do caso e perturba o leitor, e ambos estão condenados a viver com essa incerteza, a suspeita e o medo que ela provoca. A terceira, mais sutil, contraposição, é entre o espírito de Mary Whitney, que se comporta como uma *femme fatale*, seduzindo e assassinando, e Grace Marks, com sua inocência e falta de memória. As duas dividem um corpo, mas o usam de maneiras diferentes – Grace é, de certo modo, vítima do uso que Mary deu ao seu corpo.

Outro aspecto que torna *Vulgo Grace* uma história tão interessante para o presente trabalho é que ela trata exatamente do oposto da criação de sentido feminina (e, como veremos adiante, a história é quase um exato oposto de *O silêncio dos inocentes* nesse sentido). O dr. Jordan, encarregado de resolver o mistério que Grace propõe para o sistema legal, não consegue criar sentido a partir da história que ela apresenta. Grace Marks conta uma história como uma autora, e o médico precisa acessar seus níveis de significado, mas não consegue. É essa incapacidade de interpretação que causa a incerteza, e, como a história é contada do ponto de vista do dr. Jordan, é essa incapacidade que frustra qualquer tentativa do leitor, seja ele homem ou mulher, de resolver o enigma de Grace. O olhar masculino que transmite a história original também quebra sua possibilidade de significação – o que é exatamente o oposto do que acontece na obra a seguir.

4.4.3. O silêncio dos inocentes

Se em *Vulgo Grace* temos um livro escrito por uma mulher sobre um homem que precisa interpretar a história proposta por uma mulher, em *O silêncio dos inocentes*, de 1988, temos um livro escrito por um homem (Thomas Harris) sobre uma mulher (Clarice Starling) que precisa interpretar a história proposta por um homem (Hannibal Lecter). *O silêncio dos inocentes* é o segundo livro da série de Thomas Harris sobre o assassino serial e canibal Hannibal Lecter. Os quatro livros da série são *Dragão vermelho* (1981), *O silêncio dos inocentes* (1988), *Hannibal* (1999) e *Hannibal: a origem do mal* (2001). O personagem do psiquiatra canibal Hannibal Lecter se popularizou com o filme homônimo baseado no presente livro, dirigido por Jonathan Demme e estrelado por Jodie Foster como Clarice Starling e Anthony Hopkins como Hannibal, lançado em 1991. De fato, a popularidade do filme, o único filme de terror até hoje a ganhar os cinco prêmios principais do Oscar (melhores diretor, ator, atriz, roteiro e filme), motivou a publicação dos últimos dois livros da série, que focam no icônico personagem assassino e não nos investigadores que ele auxilia (*Dragão vermelho* acompanha o personagem Will Graham).

O livro segue a investigadora do FBI, Clarice Starling, na investigação de um assassino em série apelidado de Búfalo Bill. Bill sequestra e mata mulheres que têm uma única coisa em comum – a saber, o tamanho de suas roupas – as mantém vivas por alguns dias, as esfolia e descarta seus corpos em rios. Clarice é uma das poucas mulheres no FBI, e a única no caso. Ela é enviada inicialmente pelo diretor Jack Crawford para entrevistar o ex-psiquiatra Hannibal Lecter no hospital-prisão psiquiátrico em que é mantido depois de matar e comer dezenas de vítimas, com a promessa que se executasse a tarefa bem estaria mais

próxima do cargo que deseja na unidade de ciência comportamental da agência, mas é avisada que Lecter nunca conversou com um agente antes e se recusa a se submeter a qualquer tipo de teste psicológico, já que sabe como todos eles funcionam. Clarice, que está acostumada a ser subestimada e outerizada por todos os homens com quem trabalha, aborda Hannibal com respeito, ainda que com medo, e aceita sua exigência de que Clarice lhe fale sobre ela mesma para que ele responda às suas perguntas. Ela sabe que está interagindo com um homem perigoso que pode tentar tirar vantagem de si, mas, estando acostumada a esse tipo de interação com outros homens, e sendo extremamente ambiciosa e desejosa de provar sua capacidade, é persistente e consegue que Hannibal não só responda ao questionário inicial como também se voluntarie para ajudar na investigação de Búfalo Bill.

Ao longo de várias entrevistas e excursões independentes, Clarice se destaca na investigação e cria um vínculo de respeito mútuo e comunicação aberta com Hannibal, que, apesar disso, nunca deixa sua posição de poder nem deixa de ser críptico, o que não desencoraja Clarice, e sim a motiva e apresenta possibilidades para que ela prove sua capacidade como investigadora. O resto da história não é tão importante para a nossa análise e é bastante conhecido – basta dizer que, ao final da história, Clarice apanha Búfalo Bill sozinha e o mata durante um confronto, mas quase não recebe crédito por isso. Enquanto isso, Hannibal consegue escapar durante sua transferência entre prisões, possibilitada por um acordo de colaboração com o governo, mas promete não ir atrás de Clarice, já que ela nunca foi descortês e ele acha que o mundo é um lugar mais interessante com ela viva.

O preceito básico da história que se desenvolve em *O silêncio dos inocentes* é que é preciso um monstro para entender outro monstro. De fato, agências de investigação na vida real já contaram com a colaboração de assassinos seriais presos na investigação de outros assassinos seriais. Essa é toda a base para o estudo do FBI sobre assassinos seriais nos anos 1970, que acaba se tornando polêmica para o público por causa dos mecanismos da outerização e da monsterização. O livro desafia esse instinto do leitor quando Clarice decide tratar Hannibal como um igual e ele responde à altura, e, por causa do carisma do personagem, acabamos simpatizando com Lecter e até torcendo para que ele consiga escapar.

Como a adaptação para o cinema é extremamente fiel ao livro, com mudanças minúsculas apenas para encurtar a duração da história e adaptar a mesma para a linguagem audiovisual, é possível fazer uma análise conjunta de ambas as obras. Isso se torna relevante considerando uma das reações do público ao filme: a romantização do relacionamento entre Clarice e Hannibal. Tanto no livro quanto no filme, Hannibal em um momento brinca que “dirão que estamos apaixonados”, já que Clarice é a única pessoa a quem ele concede visitas.

Desconsiderando a diferença de idade entre os personagens e o pequeno detalhe que Hannibal é um assassino canibal em série que sente desgosto por sentimentos, o público imediatamente interpretou o respeito mútuo e vulnerabilidade dos personagens como sinal de amor romântico, e é comum que os dois sejam considerados um par. Novamente, trata-se de uma situação que só ocorreu por causa do gênero da personagem – o mesmo nunca foi sugerido entre, por exemplo, Hannibal e Will Graham, o outro investigador do FBI que trabalha com ele. Isto é, até que a série de televisão *Hannibal*, criada em 2015 por Bryan Fuller, um homem gay, propositalmente inseriu notas românticas entre esses dois personagens como forma de provocação ao público.

Essa reação ressalta uma ironia proposital do livro: Hannibal, um assassino canibal, é o homem que melhor trata Clarice e que a faz se sentir menos ameaçada em todo o livro. Isso não acontece por um interesse romântico mútuo, e sim por causa do respeito estabelecido e valorizado por ambos desde o início. A Clarice foi negada qualquer medida de respeito e ela é constantemente subestimada em sua profissão e vida pessoal, tendo como única aliada sua amiga Ardelia Mapp, que também é uma agente do FBI e passa pelas mesmas situações que ela. Clarice também é apontada como a mulher sã entre homens insanos. Ela passa a história tentando interpretar as mentes de Hannibal e de Búfalo Bill, usando seu olhar e interpretação femininos para ler os níveis de significado das histórias que eles propõem, e é por isso que nós, leitores, temos acesso a essas histórias de forma que podemos chegar às nossas próprias conclusões. Clarice está imersa num mundo de homens, mas é seu olhar complexo e treinado e sua capacidade de criar significados que a torna bem-sucedida, e conseqüentemente a história é bem-sucedida. Thomas Harris, enquanto um escritor homem, demonstra que o homem não é um tipo de leitor que está excluído do processo de interpretação quando se trata da construção feminina de uma história, ele só é um leitor partindo de um contexto diferente, mas que pode aprender a interpretar esses textos (KOLODNY, 1980).

4.4. CONTEMPORANEIDADE

4.4.1. Contexto e Garota exemplar

Com a popularização da tecnologia e da internet favorecendo o acesso a e a troca de informações, o novo milênio serve de palco para a chamada quarta onda feminista. Esse período se destaca pela popularização e normalização do feminismo na cultura popular, aproximando o movimento à realidade da mulher comum e não-acadêmica, desfazendo a imagem do feminismo como um movimento violento, radical e distante (COCHRANE, 2013). Seguindo uma tendência das décadas anteriores, o feminismo da era da internet é plural e

composto de diversas correntes – mais notadamente o feminismo liberal (mais focado nas liberdades e escolhas de estilo de vida individuais das mulheres e na liberdade sexual), o radical (que argumenta que apenas uma reordenação radical da estrutura social pode trazer a igualdade de gênero), o interseccional (que procura abordar as experiências múltiplas de mulheres que também pertencem a outras minorias políticas, como as mulheres negras e transexuais, por exemplo) e o marxista (que defende que não é possível haver igualdade de gênero em um sistema de desigualdade socioeconômica). Na mídia, o feminismo liberal é o mais representado, e o feminismo interseccional começa a crescer na década de 2010.

Com a solidificação da independência financeira das mulheres de classe média vem a liberdade de consumo das mesmas, e o público consumidor feminino se torna cada vez mais importante na área de cultura, constituindo uma fatia de mercado significativa – de fato, uma pesquisa do Pew Research Center em 2015 identificou que mais mulheres haviam lido pelo menos um livro no ano anterior do que homens nos Estados Unidos²². Podemos perceber a importância desse grupo consumidor para a literatura ao observar o sucesso comercial de gêneros tradicionalmente considerados femininos, como os romances romântico e fantástico: um artigo de 2014 do portal The Richest observou que livros românticos e eróticos eram os mais rentáveis do mercado norte-americano (a título de curiosidade, mistério ocupava o segundo lugar e terror o quinto)²³. A crítica, entretanto, segue diminuindo esses gêneros quanto ao seu valor artístico e cultural, e permanece sendo predominantemente masculina e conservadora, como será visto no próximo capítulo. Em contrapartida, temos a consolidação da normalidade da autoria feminina – pseudônimos e anonimidade não são mais tão populares, e a paridade de remuneração tende a crescer. A britânica J K Rowling é o maior exemplo desse cenário, tendo se tornado a autora mais bem vendida no mundo e conquistando uma audiência gigante, e o fazendo sem ter seu gênero destacado como ponto de interesse especial.

É muito difícil imaginar uma obra como *Garota Exemplar* existindo em qualquer outro momento cultural. O livro, que rapidamente subiu nas listas de mais vendidos e recebeu uma adaptação igualmente bem-sucedida para o cinema, de roteiro escrito pela mesma autora – a

²² "Women, Young Adults, Those With Higher Education and Income More Likely to Have Read a Book", pesquisa publicada em outubro de 2015 pelo Pew Research Center. Disponível em: http://www.pewresearch.org/fact-tank/2015/10/19/slightly-fewer-americans-are-reading-print-books-new-survey-finds/ft_15-10-12_whoreadbook/ (Acesso em novembro de 2018).

²³ "Which 5 Book Genres Make The Most Money?", artigo de 2014 do portal The Richest. Disponível em: <https://www.therichest.com/rich-list/which-5-book-genres-make-the-most-money/> (Acesso em novembro de 2018).

americana Gillian Flynn –, foi originalmente publicado em 2012 (o filme homônimo estreou em 2014) e traz a experiência feminina para o centro da narrativa. Trata-se de um thriller que narra o desaparecimento e presumido assassinato de Amy Dunne, no qual o seu marido, Nick, é o maior suspeito. Durante a sua primeira metade, o livro se alterna entre o ponto de vista de Nick a partir do dia do desaparecimento e o diário de Amy desde o dia em que os dois se conheceram. Na segunda metade, o diário é revelado como uma farsa pela própria Amy, que afirma estar viva e ter armado tudo para que o marido fosse preso e condenado à morte pelo suposto crime. O motivo inicialmente é banal (traição), mas, em um monólogo que dura mais ou menos sete minutos na adaptação audiovisual, Amy dá indicações de não ser nem um pouco sã, falando sobre como ela sempre interpretou pessoas diferentes para seus círculos sociais e parceiros românticos, algo que ela acredita que seja normal e correto, e que sabia que Nick estava fazendo o mesmo com ela quando se conheceram, algo que ela respeitava e admirava. Mas, Amy diz, ele ficou preguiçoso depois de se casarem e perderem seus respectivos empregos, deixando de se esforçar para agradá-la, dependendo dela financeiramente e, finalmente, a traindo. Isso, argumenta Amy, é assassinato, e a punição deve ser igual ao crime.

Instantaneamente, *Garota exemplar* e, principalmente, Amy Dunne, se tornaram ao mesmo tempo ícones do feminismo e símbolos de tudo que estava errado com as mulheres, dependendo de quem escrevia o artigo. Ao invés de ser percebida como uma personagem individual e possivelmente uma psicopata, Amy era necessariamente todas as mulheres, algo que acontece com frequência com grupos minoritários – se uma mulher, por exemplo, faz algo certo ou louvável, ela é um indivíduo, se fez algo ruim ou mal, ela é uma representante do grupo que pode ter todas as suas ações e pensamentos generalizados como iguais aos de todas as mulheres. Assim surgem os estereótipos: mulheres dirigem mal; se uma mulher dirige mal, o comentário é “*tinha que ser mulher*”, se dirige bem, o comentário é “*ela dirige bem, para uma mulher*”. Amy Dunne, então, *tinha que ser* uma feminista.

Esse é um exemplo do poder redutivo das leituras políticas: quando elas são a única leitura permitida, se tornam limitantes e impedem que qualquer outra parte das histórias, que são sempre múltiplas de acordo com o conceito de dialogismo, seja notada ou utilizada na construção de uma análise. É claro que tanto a leitura positiva quanto a negativa de *Garota exemplar* como manifesto feminista são possíveis, mas não são as únicas leituras possíveis. O aspecto que tende a se destacar mais na ficção – o de uma história que é só uma história sem maiores implicações – não pode ser completamente abandonado, ou acabamos tornando uma obra puramente simbólica e, conseqüentemente, a privando de todas as outras leituras

possíveis. Ainda usando Amy como exemplo, uma leitura psicológica ou psiquiátrica é perfeitamente possível, na medida em que a personagem apresenta diversas indicações de possuir um distúrbio de personalidade, mas essa leitura se perde e é desconsiderada quando o monólogo sobre a culpa de Nick se torna a única parte da história que é permitida ser analisada mais profundamente.

Ao mesmo tempo, é interessante que tantas mulheres tenham se identificado com Amy e seu discurso sobre o que é o casamento e a inocentado, como as personagens de *Julgada por seus pares* fazem a Minnie Foster. No filme, o monólogo de Amy (interpretada por Rosamund Pike) é propositalmente intensificado na medida em que foca na experiência feminina de controlar o próprio corpo, sua sexualidade, sua aparência e seu comportamento para agradar os homens e o padrão de expectativas sociais, e o quão cruel isso pode ser para as mulheres nessa situação. O personagem de Nick (interpretado por Ben Affleck) sofre o tratamento oposto: muito da sua agressividade e ódio contra mulheres e contra Amy que estão presentes no livro são reduzidos ou completamente retirados, fazendo-o parecer como qualquer homem normal que acabou acidentalmente se casando com uma mulher louca. Esse cenário fez com que mais pessoas se identificassem com os dois personagens, já que trouxe a perspectiva de cada um para um nível em que pessoas normais e pouco agressivas pudessem compreender. Consequentemente, a leitura de Amy como uma feminista e Nick como um agente passivo de sua própria destruição se tornou ainda mais intensa, e trouxe atenção para as novas formas de violência simbólica cometidas contra as mulheres contemporâneas.

Ao final do livro, Nick consegue manipular a esposa à distância através de entrevistas públicas para que volte para casa e prove sua inocência. No caminho, Amy mata o homem que estava, por sua vez, manipulando para que lhe desse abrigo, mente para a polícia e para o FBI, e se recusa a acreditar que Nick estivesse mentindo. Na cabeça dela, Nick ter conseguido manipulá-la demonstra que ele ainda é capaz de fingir ser o homem que ela quer, e isso a deixa disposta a voltar a fingir ser a esposa perfeita. Após a reunião do casal, Nick é forçado a ficar com Amy pelo menos por alguns meses enquanto a mídia perde o interesse neles, mas ela engravida dele por inseminação artificial sem o conhecimento de Nick e ele, para a surpresa de todos que sabem da verdade, parece querer realmente continuar com ela, mesmo sabendo do que ela é capaz. No final da narrativa, os dois sabem que estão em um jogo de poder e estão dispostos (e talvez até felizes) em participar. Essa dinâmica é tão polêmica e interessante quanto o monólogo de Amy, podendo ser utilizada como comentário sobre as dinâmicas do casamento em uma época onde ele não é a única opção, nem permanente.

Mesmo assim, é uma das leituras desconsideradas pela crítica que se atém com todas as forças a uma fração da história.

4.5.2. Karen

Originalmente publicado em 2016, *Karen* é o único livro analisado neste trabalho que não vem nem dos Estados Unidos, nem do Reino Unido, e sim de Portugal. Escrito por Ana Teresa Pereira e vencedor do prêmio Oceanos de literatura lusófona de 2017 (sendo a primeira obra escrita por uma mulher a alcançar o primeiro lugar da premiação), *Karen* é um romance curto que desafia categorização de gênero: a narrativa utiliza elementos surrealistas sem afastar a história da realidade e pode ser melhor definido (para a conveniência do presente trabalho) como um thriller psicológico focado na experiência da paranoia, com alguns elementos fantásticos subentendidos.

A história é narrada em primeira pessoa por uma mulher que em momento algum tem seu nome revelado, que acorda um dia em uma casa desconhecida onde todos a chamam de Karen, que, como ela percebe ao ver fotos, é idêntica a si. Ela é imediatamente tomada por uma forte certeza que não pode deixar que percebam que ela sabe não ser Karen, e ao mesmo tempo suspeita que seus “capttores” já sabem que ela não é Karen. A história que lhe contam é que, em uma visita a uma cachoeira da qual sempre gostou, ela teria escorregado e batido a cabeça, e que alguma confusão seria normal nos primeiros dias. A sensação de ser uma intrusa em uma casa antiga e respeitável ecoa *Rebecca*, e diversas menções a papéis de parede enquanto a personagem é cada vez mais consumida pela paranoia de que seus capttores vão matá-la sugere uma homenagem a *Papel de parede amarelo*, e o livro oferece suficientes referências a filmes, livros e escritores para que essa argumentação seja possível.

A história é cíclica: o primeiro e o penúltimo capítulo são quase exatamente iguais, palavra por palavra, mas são entendidos de forma completamente diferentes antes e depois de conhecermos a experiência da personagem nessa casa desconhecida, sendo chamada por outro nome. Nunca temos certeza de quanto tempo se passou entre um acontecimento e outro, não há indicações precisas – o segundo capítulo, inclusive, começa com “e” –, também não sabemos em que época se passa a história, já que nenhuma tecnologia mais recente que a televisão é mencionada, mas podemos especular que é no presente, e por isso pode se juntar a *Garota exemplar* como um livro que fala sobre as novas opressões sobre as mulheres. Karen, como a personagem descobre, é uma mulher jovem que está prestes a herdar uma fortuna, que se casou com um homem que ela sabia que só tinha interesse nesse dinheiro, Alan, e abandonou os estudos para ficar com ele no interior da Inglaterra. Não tem amigos ou uma

vida autônoma além dos passeios ocasionais a Londres, onde gosta de ir ao cinema e ver os mercados de rua, não tem responsabilidades ou ambições, e não parece ter um futuro. Karen existe por e para o marido e a casa, apesar de toda a possibilidade que sua vida parecia ter antes do casamento.

A personagem que se encontra no lugar de Karen, entretanto, é o completo oposto. Um pouco mais velha que sua dupla, é independente, mora sozinha e tem pouco compromisso com qualquer coisa, seja seus múltiplos parceiros de ocasião ou mesmo seu gato, que vai e vem como lhe agrade. Ela é uma pintora que se apaixonou por um amigo muito mais velho, com quem não tem nenhuma chance mas gosta de conviver na galeria em que ele trabalha, gosta de roupas grossas e um pouco masculinas, mas compartilha o amor de Karen pelo cinema e por Londres, onde mora. A personagem não passa muito tempo tentando entender como exatamente acabou no lugar de Karen, mais preocupada em descobrir quem é a mulher cuja identidade deve assumir e o que teria acontecido com ela. A conclusão a que chega é que provavelmente Karen sofreu um acidente na cascata e morreu, mas, como Alan precisava que ela fizesse dezenove anos para receber o dinheiro que lhe permitiria voltar a viajar e escrever como gosta, ele conseguiu alguém que se parecesse muito com ela, e pretende matá-la assim que receber o dinheiro. A protagonista cada vez mais sente uma profunda compaixão por Karen, apesar de às vezes parecer ter ciúmes ou medo dela, e frequentemente parece desejar ter sido capaz de protegê-la de alguma forma. Sua identidade começa a se confundir com a de Karen, e o uso de “eu” e “ela” na narração se torna cada vez mais inconstante, a ponto de fazer o leitor se perguntar se ela não seria mesmo Karen, sofrendo de amnésia, mas, para além disso, sugerindo que a identidade das duas é irrelevante para a crítica do texto, ou seja, que essa vida limitada, aterrorizante e sufocante seria a vida de todas as mulheres.

A incerteza e a paranoia envolvem o leitor e é difícil não especular obsessivamente sobre o que é verdade, duvidando até mesmo do que a narradora diz lembrar sobre a própria vida antes de se tornar Karen. Pessoalmente, minhas teorias passam por universos paralelos que se confundem em um lugar mágico (a cascata), fazendo duas mulheres trocarem de lugar; que ambas tenham sofrido acidentes ao mesmo tempo no mesmo lugar e Karen, consciente da oportunidade de escapar de sua vida sufocante, tenha assumido propositalmente a identidade da protagonista e a deixado para assumir a sua; que a protagonista seja mesmo Karen, mas esteja mentindo para o leitor ou tenha sofrido amnésia; ou que tudo seja uma grande fraude para que tanto Alan quanto a protagonista possam se aproveitar da fortuna de Karen. Não há resposta certa, especialmente porque Ana Teresa Pereira parece concordar com Roland Barthes quanto à morte do autor, se recusando a participar de entrevistas e sendo

extremamente reclusa. Em grande parte, essa é a graça do livro: todas as possibilidades estão ao mesmo tempo certas e erradas, sendo apenas mais uma forma de ler o texto e, dessa forma, incorporando profundamente a premissa de que o leitor é participante ativo da história que consome.

4.5.3. Outros recortes possíveis: Corra! e o espectador negro

Corra! (*Get Out!* em inglês), filme de 2017 escrito e dirigido por Jordan Peele, é um excelente exemplo de um outro tipo de recorte dentro da mesma teoria de recepção: o recorte racial. A história do filme, classificado como um thriller social por Peele (termo de sua própria criação que aponta que o principal ponto de tensão sobre o qual o medo se constrói são as dinâmicas sociais entre os personagens), acompanha um homem negro, Chris (interpretado por Daniel Kaluuya), que vai passar o fim de semana com a família da namorada branca, Rose (interpretada por Allison Williams). É a primeira vez que ele vai conhecer os sogros, que não sabem que ele é negro, e, apesar de ser assegurado por Rose de que a família Armitage é muito progressiva, Chris se sente deslocado no subúrbio entre pessoas muito ricas e brancas, onde os únicos outros negros são os empregados da família, que agem de maneira estranha, como se algo estivesse errado com eles. Ao longo da estadia, vários pequenos acontecimentos deixam Chris suspeito de que algo macabro está acontecendo, inclusive a insistência da mãe de Rose de que ele deixe que ela o hipnotize, a princípio para que ele pare de fumar. Mas, como ele descobre depois, o verdadeiro motivo é afastar a consciência de Chris do controle de seu corpo para que um amigo da família, que está morrendo, possa transferir a própria consciência e tomar controle do corpo de Chris. Ele também descobre que a família Armitage tem feito isso há anos, sequestrando pessoas negras cujas características consideravam valiosas e tomando controle de seus corpos – e que os empregados negros que Chris havia conhecido passaram por esse processo e são hoje “dominados” pelos avós de Rose.

Diversas cenas de tensão, algumas até levemente cômicas no seu desconforto, como os comentários exagerados dos pais de Rose sobre política e cultura visando mostrar o quão não-racistas eles são, são baseadas na experiência estadunidense do que é ser negro em uma época que afirma defensivamente que o racismo deixou de existir porque “ora, tivemos um presidente negro!”, mas que rotineiramente assassina através da polícia jovens negros inocentes e desarmados por causa da percepção que eles seriam perigosos. Tanto os jornalistas quanto a audiência rapidamente perceberam que a recepção do filme foi diferente entre negros e brancos, e o próprio Peele afirmou em entrevistas que já esperava isso,

explicando que isso influenciou sua escolha de iniciar o filme com uma premissa que é universalmente desconfortável e assustadora, ou seja, conhecer os sogros pela primeira vez, já que isso faria a audiência toda se identificar com Chris, mesmo que não se parecessem com ele (GROSS, 2017). Em entrevista à rádio norte-americana National Public Radio, no programa Fresh Air, em março de 2017, Peele disse que “todo grande filme de terror vem de um medo real, e idealmente se trata de um medo universal. A natureza complicada desse projeto é que o medo que estou abordando é muito humano, mas não é necessariamente uma experiência universal”²⁴ (*Idem* – tradução minha).

Uma das cenas emblemáticas dessa divisão ocorre no final do filme, quando Chris finalmente vai conseguir escapar do subúrbio, quando um carro de polícia chega no local em que Chris sofreu um acidente de carro ao ser perseguido por Rose e atacado por uma empregada, Georgina (interpretada por Betty Gabriel), que pretendia salvar. Membros da audiência que tiveram uma experiência coletiva do filme, ou seja, que o viram no cinema, notaram que a maioria dos espectadores brancos reagiam com alívio ou neutralidade à chegada da polícia, enquanto a maioria da audiência negra reagia com medo (SYMMONDS, 2017). O carro acaba contendo o amigo de Chris que suspeitava que ele estivesse em perigo, Rod (interpretado por Lil Rel Howery), que em seguida o ajuda a fugir. A reação da audiência parece ter sido igualmente diferente, com a audiência negra reagindo com um estouro de aplausos e felicidade, e a audiência branca reagindo com neutralidade (*Idem*).

De acordo com o roteirista e diretor Yuri Costa, entrevistado para o presente trabalho, essa experiência não é incomum. Ele diz:

Eu lembro que, quando eu vi *Get Out!* no cinema, eu tive determinadas reações tensas enquanto o público majoritariamente branco – porque eu vi em Botafogo – ria [delas]. E eu posso falar de outros grandes filmes, como por exemplo *Preto no Branco* do Valter Rege, que é um curta de um cineasta preto de São Paulo, em que uma cena super emocional (*sic*) arranca risadas de espectadores brancos enquanto é um baque para espectadores negros, que é quando um personagem fala sobre perder o ônibus pra não ser revistado pela polícia... pra não correr no ponto de ônibus pra não ser revistado pela polícia e acabar perdendo o ônibus... e espectadores brancos riem dessa cena enquanto espectadores negros sentem o baque. (Apêndice 1)

Jordan Peele, enquanto escrevia o roteiro, diz estar ciente que essa era uma possibilidade, e que, apesar de ter feito o filme a princípio para a audiência negra, que teria experiências muito parecidas com as dele, que ele queria que fossem representadas no cinema

²⁴ "Every great horror movie comes from a true fear, and ideally it's a universal fear. The tricky nature of this project is that the fear I'm pulling from is very human, but it's not necessarily a universal experience"

pela primeira vez, Peele também queria que o filme fosse inclusivo (GROSS, 2017). Ele aponta que estava ciente que muitos membros do público branco poderiam não conhecer essas experiências, ou terem participado delas “do outro lado”, ou seja, sendo racistas mesmo que sem essa intenção (*Idem*). Ele menciona muitas vezes ter sido inspirado por filmes como *Bebê de Rosemary* (filme de Roman Polanski de 1968) e *Mulheres Perfeitas* (filme de Ira Levin de 2004), nos quais os vilões são os homens e o próprio Peele teoricamente faria parte do grupo retratado como mau, mas era levado pelo filme a simpatizar com as mulheres em perigo, e não a se ofender, e que buscou fazer o mesmo em *Corra!* (JORDAN, 2017). E, de fato, membros brancos da audiência de *Corra!*, principalmente os mais jovens, se identificaram com Chris e não perceberam o filme como um ataque à população branca, e sim ao racismo que apresenta uma experiência de vida assustadora para a população negra, o que é o objetivo do filme (SAPONARA, 2017). Enquanto isso, a audiência negra de uma forma geral não precisou ser apresentada ao medo do personagem, pois a identificação era mais imediata, evidenciando como o contexto social em comum entre emissor e receptor pode apresentar uma facilidade maior de conexão e interpretação da obra.

5. INTERPRETANDO OS GRITOS

5.1. RECEPÇÃO E NÍVEIS DE SIGNIFICADO ATRAVÉS DA EXPERIÊNCIA SOCIAL DE GÊNERO

Após explorar os conceitos de intenção autoral e recepção no segundo capítulo e observar os significados criados a partir das obras do terceiro capítulo, podemos observar que a experiência social de uma mulher ocidental de fato informa sua recepção de textos escritos por outras mulheres ocidentais, independentemente de ambas compartilharem o mesmo contexto temporal. Principalmente a partir da década de 1970, com o crescimento observado na crítica literária feminista, esses significados ganharam mais visibilidade, possibilitando que se crie uma narrativa crítica do que foi a experiência social feminina em diferentes períodos de tempo a partir de um gênero literário considerado baixo e superficial como a literatura do medo. Abandonando a pretensão de estabelecer relação entre causa e consequência no presente trabalho, mas reconhecendo que se trata de terreno fértil para outros pesquisadores, cabe o questionamento se essa desvalorização dos gêneros tradicionalmente femininos (tanto em sua autoria quanto em seu consumo) não estaria ligada à percepção dessa crítica social.

Se a quarta onda feminista popularizou o tema dos direitos da mulher, na medida que muito mais pessoas hoje sabem do que se trata o feminismo do que em qualquer outro momento da história, e falam sobre isso abertamente – e se, além disso, o acesso à educação formal e à literatura tende a uma igualação entre mulheres e homens jovens – a conexão possível entre autoras e leitoras se torna cada vez mais frequente e esperada. A identificação do leitor com autoridade individual de interpretação com o autor que insere (propositalmente ou não) leituras possíveis na própria obra pode cada vez mais acontecer entre mulheres com visões críticas sobre a própria experiência social, criando níveis de significado novos e reforçando os já identificados anteriormente. A capacidade de grupos socioculturais de reconhecerem sua verdade em comum não só é passível de ser aplicada à literatura como, de acordo com a teoria bakhtiniana, é inevitável e já é aplicada à literatura desde o primeiro momento que uma obra é lida.

Essa experiência, que pode ser melhor exemplificado na obra *Julgada por seus pares*, de Susan Glaspell, consiste principalmente na capacidade do leitor de dizer para uma obra e, além disso, para o autor: “eu entendo você, entendo pelo que você passou, e eu entendo porque passei pelas mesmas coisas, entendo porque sou você”. O passo seguinte é ter esse entendimento reconhecido e validado culturalmente, como uma maior participação na crítica e na academia, e esse movimento também tem sido inevitável na medida que mulheres se aproximam da igualdade representativa no mercado de trabalho, ou seja, ocupam cada vez

mais vagas em espaços de poder sociocultural, tendendo à igualdade de números ou pelo menos a uma aproximação. Se, como aponta Claire R Farrer (1975), julgamos que a autoridade na produção de significados pertence unicamente aos homens, e damos sempre preferência para a versão masculina da narrativa no contexto sociocultural, isso se evidencia na própria linguagem sobre produção de narrativas. Por exemplo, para uma história que foi aumentada para ser mais interessante, chamamos a variação masculina de “história de pescador”, e a feminina simplesmente de exagero; para a troca de informações que não foram confirmadas, quando é feita por homens chamamos de especulação, e quando é feita por mulheres, de fofoca. Ainda de acordo com a teoria bakhtiniana, essa linguagem tanto evidencia quanto reforça uma série de valores, porque é atravessada por dinâmicas sociais.

Como já foi mencionado, reconhecer formalmente os níveis femininos e feministas de significado na literatura não se trata de maneira alguma de limitar toda a interpretação possível e o valor de uma obra a essas construções de significado, mas de aceitar que elas são tão válidas quanto qualquer outra em um cenário de infinitas interpretações possíveis, e reconhecer que a experiência literária é simultaneamente uma experiência individual e coletiva. Individual porque cada leitor tem a possibilidade de criar significados próprios, possivelmente inéditos e únicos, e coletiva porque esses significados criados serão inevitavelmente informados por sua experiência sociocultural e, até certo nível, política. É nesse sentido que se evidencia a importância de que o sistema de educação, em todos os níveis, capacite os alunos para que possam ter uma conexão pessoal com as obras que consomem e a confiança para dividir os níveis de significados que eles mesmos encontrarem, não só reconhecerem e repetirem os significados que foram estabelecidos por outras pessoas. Aqui cabe incluir a capacitação dos homens para que tenham a mesma possibilidade de acesso aos níveis de significado criados pela experiência social. Dentro do recorte de obras escritas por mulheres que abordam a experiência social da feminilidade, mulheres tendem a ter mais capacitação natural, ou seja, adquirida através das próprias experiências com o tema, enquanto homens precisariam de um mínimo de contexto do assunto que não adquirem naturalmente (KOLODNY, 1980). Como o sistema educacional ocidental de literatura tende a focar quase unicamente em obras produzidas por homens, ele ensina como interpretar essas obras, fornecendo o contexto histórico necessário, como acontecimentos importantes da época, mudanças culturais que influenciaram a produção das obras, etc., e isso capacita os alunos para acessarem os níveis de significado sugeridos em aula e, potencialmente, os seus próprios. É esse mesmo contexto que nos ensinou a ler Machado de Assis e Shakespeare que deveria ser fornecido sobre autoras relevantes para que alunos de ambos os sexos aprendam a ler

mulheres (*Idem*). Afinal, assim como leituras femininas sobre obras produzidas por homens, leituras masculinas de obras produzidas por mulheres são tão relevantes quanto as apresentadas nesse trabalho. Todas as leituras possíveis são igualmente válidas, podendo ser mais ou menos úteis para dado propósito, mas elas precisam ser possíveis para o leitor em primeiro lugar.

5.2. CLASSIFICAÇÕES A PARTIR DE NÍVEIS DE SIGNIFICADO

Os gêneros da literatura do medo, sendo inerentemente subjetivos a partir do momento que são focados na produção de sentimentos (KING, 1981), são também sujeitos a classificações variáveis. Em sistemas de classificação de gênero literário que se baseiem totalmente ou majoritariamente no efeito emocional das obras sobre o leitor, como os de King e Lovecraft explorados no primeiro capítulo, o leitor seria capaz de discordar do gênero estabelecido pela editora ou pela livraria, por exemplo, e cada leitor daquele estabelecido por outro leitor, em nível individual. É por causa desse fenômeno, juntado à experiência bakhtiniana de leitura, que frequentemente obras da literatura do medo têm seu *status* questionado, principalmente por não serem consideradas assustadoras o suficiente por alguns leitores.

Podemos observar essa tendência no posfácio de Sally Beaumon à edição de 2002 de *Rebecca*, que foi amplamente citado na análise da obra no capítulo anterior, onde ela aponta a desaprovação da autora, Daphne du Maurier, com o rótulo de romance romântico atribuído à sua obra que é, essencialmente, um thriller que presta homenagem à literatura gótica. O rótulo, nesse caso estabelecido pelo editor homem, indica uma tendência a desconsiderar o efeito aterrorizador da obra, possivelmente porque a experiência de leitura masculina não tenha o mesmo peso de medo quanto a experiência feminina da mesma obra. Com *Corra!* e a entrevista citada com Yuri Costa, observamos uma tendência muito parecida com um recorte social diferente, o de raça, mas que tem o mesmo efeito de subestimar o peso emocional de uma obra que é especialmente aterrorizante para um grupo social específico. Ainda por causa da forte subjetividade do gênero, é difícil especular sobre um sistema de classificação que acabe com esse problema, mas foi essa a tentativa do primeiro capítulo ao sugerir classificações ancoradas em elementos textuais.

A representatividade em espaços de poder se apresenta como relevante novamente aqui, já que, com mais mulheres como editoras e livreas, dentro do recorte do presente trabalho, supostamente a experiência feminina do medo seria mais reconhecida formalmente, dessa vez nos sistemas de classificação. Como aponta Linda Williams (2002), essa

experiência tem não só a tendência de reconhecer medos especificamente intensos para mulheres, mas também de criar um diálogo e uma simpatia maior com os monstros ou vilões dessas obras. Na medida que tanto a mulher quanto o monstro (ou humano monsterizado) são colocados à mostra e espetacularizados nas narrativas do medo (principalmente no cinema) para o olhar masculino, ambos são percebidos como objetos e anomalias por esse olhar. Consequentemente, a mulher perceberia essa semelhança e criaria laços subversivos de afetividade e compreensão com o monstro, o que, dentro das narrativas ficcionais, geralmente constitui uma traição ao herói masculino e é em seguida punido com a morte do monstro (WILLIAMS, 2002). É esse olhar de cumplicidade subversiva que podemos constatar em *Silêncio dos inocentes* entre Clarice Starling e Hannibal Lecter, e que seria indicativo, para Williams, de um poder alternativo ao masculino tradicional que se baseia na diferença, igualmente potente, e portanto ameaçadora.

Dentro dos sistemas de classificação, essa dinâmica de olhares por vezes se traduz em uma agressividade de críticos homens, como Stephen King, à sugestão de que uma obra da literatura do medo possa ter significados profundos e críticas sociais. Essa potencial igualdade de poder entre mulher e homem infelizmente tende a ser percebida como uma perda da posição de autoridade masculina, e não como uma divisão igualitária de poder, que causaria insegurança no homem, que reagiria com agressão. O que temos em um sistema de crítica cultural, mas particularmente no cinema e na literatura, é um cenário de um cânone agressivamente masculino e branco; por exemplo, a Academia Brasileira de Letras possui 40 cadeiras, dentre as quais apenas 5 são ocupadas por mulheres atualmente, e todos os membros são brancos²⁵; a banca que julga o prêmio Nobel de literatura é composta por 4 pessoas, 3 das quais são homens, todas das quais são brancas²⁶ e, indo para o cinema, a Academy of Motion Picture Arts and Sciences, que julga o Oscar, possui 6261 membros, dos quais 76% são homens e 91% são brancos²⁷. Mesmo em um contexto cultural de leitores que começam a desvalorizar o cânone da crítica e se virar para modos informais de troca, como as redes sociais e os blogs, essas instituições ainda possuem valor cultural, e com ele, poder.

²⁵ Fonte: site da ABL, página de membros atuais da banca. Disponível em: http://www.academia.org.br/academicos/membros?title=&field_cadeira_value=&field_cadeira_posicao_value=atual (Acesso em novembro de 2018)

²⁶ Fonte: site da premiação, página do comitê de literatura. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/about/the-nobel-committee-for-literature/> (Acesso em novembro de 2018)

²⁷ Fonte: reportagem de 2016 do jornal Los Angeles Times "91% white. 76% male. Changing who votes on the Oscars won't be easy." Disponível em: <http://graphics.latimes.com/oscars-2016-voters/> (Acesso em novembro de 2018)

A história do homem branco sensível sofredor como representante metafórico de toda a humanidade é uma história antiga e variada. Ela já foi escrita *ad infinitum* e *ad nauseam*, ao ponto de podermos criar todo um gênero de obras de literatura e cinema que contam a história de um homem branco de meia idade que é ou escritor, ou professor, ou ambos, lidando com seus demônios geralmente freudianos e com uma paixão trágica por uma mulher de 20 e poucos anos. Essas obras, que tendem a ser chamadas criticamente de “self-insert”, ou seja, feitas por um autor que coloca a si mesmo ou à sua persona no centro da trama, continuam sendo escritas, aclamadas e premiadas por esse cânone, com ligeiras alterações para dar uma nova roupagem ao que é, no seu cerne, a mesma narrativa cansada sendo recebida pelo mesmo público hegemônico da autodenominada “elite intelectual”. Paralelamente, temos dezenas de grupos que sempre contaram suas histórias às margens desse cânone. No raro evento que algumas dessas obras conseguem chegar ao público mais socioculturalmente valorizado, este está tão cego por estar escrevendo e lendo a mesma história que, ao invés de questionar sua onisciência e exercitar seus poderes de interpretação, logo proclama essa obra como algo que tem valor estético e comercial, mas nenhum significado ou valor além da história em si. *Papel de parede amarelo*, de Charlotte Perkins Gilman, é apenas o exemplo mais óbvio dessa falha em ligar os pontos mesmo quando eles não podiam estar mais desenhados. Nesse contexto, é claro que autores como Lovecraft (1927) vão defender que a maior conquista do gênero em que atuam é a perfeição estética das emoções e não o conteúdo das obras. É claro que leitores e críticos homens (como King e, novamente, Lovecraft) vão subestimar e às vezes até odiar análises de significado de obras que eles consideram rasas. Trata-se de um universo que eles não conhecem e não estão dispostos a conhecer, e portanto deve estar abaixo deles. Os questionamentos e as críticas dessas obras são questionamentos e críticas à estrutura sociocultural que eles ajudaram a construir e perpetuar, e eles não querem que ela seja perturbada porque eles dominam o topo e o topo é um lugar confortável. Qualquer análise que aponte a incapacidade de um (ou de todos) de exercitar sua interpretação e compreensão para além dessa narrativa clássica está condenada a ser desconsiderada pelo cânone da crítica e da academia. E é precisamente por isso que os espaços informais de troca de experiências culturais e a crítica feminista e a não-branca (e a interseção entre ambas) se apresentam como modos de resistência e subversão cultural.

O mesmo padrão de pensamento hegemônico contribui para outro fenômeno: a individualização de narrativas de cunho social. Novamente utilizando *Papel de parede amarelo* como exemplo, há um histórico de apropriação de narrativas que envolvem a loucura pelas áreas de psicologia e psiquiatria, o que não seria negativo se essas leituras não tratassem

esse possível significado como o único correto. Como foi explorado anteriormente, a loucura, principalmente quando aplicada a personagens femininas, é um elemento muito utilizado na literatura do terror nas construções de narrativas, mas ela frequentemente é abordada a partir do ponto de vista social. Ou seja, essas obras estão mais preocupadas em explorar o contexto social que cria o diagnóstico da loucura, a experiência da loucura e os efeitos sociais de ser considerado louco, entre outros temas, do que em criar uma narrativa médica e totalmente realista de uma ou outra doença. Novamente, se trata de uma situação em que uma interpretação não deve negar todas as outras, e sim complementá-las e conviver com elas. Entretanto, nesse contexto há a importância adicional de reapropriar essas narrativas para os estudos sociais porque individualizar totalmente uma obra para reconhecer apenas o valor médico dela é negar as críticas sociais dessas narrativas, e negar a subjetividade da experiência de leitura.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro do sistema esboçado no trabalho, observamos quatro pontos principais: primeiro, que o autor sozinho não cria significados, depende do leitor, mas pode inserir propositalmente leituras possíveis dentro de suas obras para que o leitor os acesse; depois, que o leitor, instruído formalmente ou não, é um participante ativo da construção de significados nas obras literárias, e tem a possibilidade de criar e acessar níveis de significado; ainda, que esses níveis de significado construídos pelo leitor são informados dialogicamente pelo seu histórico sociocultural e, finalmente, que todos os níveis de significado são igualmente possíveis, válidos e corretos entre si, variando apenas em relevância e utilidade para dado propósito. Conseqüentemente, podemos constatar que o leitor é um agente de significado, que atua como mediador e catalisador de leituras possíveis, que a subjetividade e o dialogismo contribuem para que cada leitor individualmente tenha o potencial de interagir com o autor, e que quanto maior seja a proximidade do contexto sociocultural do leitor e do autor, maior será a possibilidade de que as leituras previstas pelo autor sejam acessadas pelo leitor com naturalidade e sem treino prévio, constituindo um relacionamento único e especial.

Aplicando esses pontos a obras da literatura do medo escritas por mulheres e abordando principalmente personagens femininas, pudemos observar uma riqueza de possibilidades de interpretação com um foco sociopolítico, usando o pensamento crítico feminista para criar níveis de significado que trazem as histórias para a vida real, fortalecendo a ligação do leitor com a obra e com o autor. A literatura do medo, portanto, não se encaixa no senso comum do gênero como superficial e baixo, dependendo apenas da intenção do leitor para revelar suas potencialidades. As leituras femininas e feministas se destacam como importantes pontos de partida para construir interpretações dessas obras, considerando o contexto do nascimento da literatura gótica, que foi fortemente feminino e teve parte na articulação dos primeiros discursos políticos feministas. A loucura e a histeria são dois aspectos importantes para construir essas leituras críticas no recorte utilizado, sendo antigas formas de controle social e temas frequentes nos gêneros do medo, particularmente sobre as mulheres. Podemos observar também que essa forte presença feminina se manteve em todos os recortes temporais e segue até hoje.

Com o debate sobre a reformulação do modelo de ensino e sobre políticas de incentivo à leitura, essas estratégias de interpretação que doam autoridade ao leitor em qualquer nível de capacitação como indivíduo agente de significado podem ser ferramentas a serem pensadas em uma nova postura de abordagem à literatura nas salas de aula. Além disso, no contexto da

quarta onda feminista que se desenvolve no presente, o aprofundamento acadêmico sobre gêneros tradicionalmente femininos possui valor para construir uma linha temporal da experiência da mulher e de sua representatividade na arte, assim como para pensar e articular novos discursos que se construam sobre os que já existem e os melhorem, os adequando para os novos contextos socioculturais. A época de pensar academicamente sobre as particularidades do feminino não ficou no século passado, mas se apresenta sempre como uma necessidade.

Houveram algumas limitações para a construção do presente trabalho – principalmente, a questão do tempo e do acesso aos textos. Sendo um trabalho de conclusão de curso, do início da pesquisa até a sua conclusão foram aproximadamente oito meses, dedicados à leitura de mais de 80 textos, muitos dos quais acabaram sendo descartados durante o desenvolvimento do texto, que sofreu algumas mudanças de foco desde a concepção inicial do tema. Em nome da brevidade do texto, também foram descartados alguns caminhos possíveis de investigação mais aprofundada, como o recorte LGBTQ+, por exemplo. Sendo um trabalho em nível de bacharel, o objetivo foi introduzir o assunto de forma consistente, e segue existindo a possibilidade de que esse tema seja mais aprofundado no futuro, inclusive por outros pesquisadores. Quanto ao acesso aos textos, não possuindo uma bolsa de incentivo acadêmico, a pesquisa foi forçada a se limitar a textos que puderam ser encontrados online ou no acervo da UFRJ, e que foram disponibilizados em links nas referências sempre que possível.

Há ainda a limitação subjetiva do contexto sociocultural da pesquisadora – ou seja, sua construção dialógica de um ponto de vista analítico enquanto mulher brasileira branca, lésbica, feminista e envolvida no contexto dos debates na internet e nas redes sociais. Essa experiência de vida, como todas as experiências de vida o fariam, influenciaram as análises propostas e as críticas construídas ao longo do trabalho, mas houve um esforço de buscar visões vindas de pessoas com contextos diferentes, mesmo quando havia alguma discordância ou desafeto, para que o total de possibilidades exploradas fosse o mais amplo possível.

A partir dessa exploração inicial do tema, diversas possibilidades de aplicações futuras se apresentam. Primeiramente, pode-se seguir dentro da literatura do medo aplicando a teoria bakhtiniana a obras de outros recortes ou em estudos aprofundados de obras individuais. Pode-se também expandir essa abordagem para outros gêneros, como o romance romântico, que também foi apresentado e se caracteriza como um gênero literário essencialmente feminino em sua produção e consumo, ou ainda para a ficção científica, para as distopias, ou

para o gênero fantástico em geral. Há ainda a possibilidade de aplicar recortes diferentes à abordagem, entre eles o recorte racial ou LGBTQ+, ou mesmo o recorte já tradicional do homem branco ocidental, dessa vez reconhecendo que se trata de um recorte que possui suas particularidades quanto à subjetividade, desnaturalizando esse ponto de vista e questionando-o. Finalmente, há a possibilidade de seguir abordando tipos diferentes de arte, como o cinema, a música, ou até mesmo a arte plástica abstrata, que é extremamente subjetiva e possui seu próprio histórico de debates sobre interpretação e a importância da intenção autoral.

Fora da academia, o trabalho nesse sentido de investigação poderia servir de apoio para a legitimação canônica de veículos de crítica informal que focam na experiência do leitor, como o artigo de opinião, os blogs, os vlogs e as redes sociais. Geralmente reservados para os estudos da área de marketing, esses canais são muito recentes e estão em constante transformação, são focados na criação e na inovação e pouco considerados em ambientes mais “sérios”. O potencial do campo de estudos é praticamente infinito, e pode ser descrito como um tipo de moldura a ser aplicada e combinada com diferentes quadros, que são tão diversos quanto a humanidade e quanto as formas artísticas.

REFERÊNCIAS

AND THEN THERE WERE NONE (minissérie). Direção: Craig Viveiros, Produção: Abi Bach. Londres (ING): BBC One, 2015.

ARISTÓTELES. **Poética**. 1ª edição.

São Paulo: Edipro, 2011.

ATWOOD, Margaret. **Vulgo Grace**. Ebook.

[S/L]: Rocco, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **The Dialogic Imagination: Four essays**.

Austin (EUA): University of Texas Press, 1983.

BARTHES, Roland. **O Rumor da língua**. 3ª edição.

São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BEAUMON, Sally. **Afterword**. In: **Rebecca**. Ebook.

Londres (ING): Little, Brown, 2013.

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**.

[S/L]: Best Bolso, 2011.

BRONTË, Emily. **Wuthering Heights**. Ebook

[S/L]: Pandora's Box Classics, [S/D].

CHRISTIE, Agatha. **E não sobrou nenhum**. 4ª edição.

São Paulo: Globo, 2014.

COCHRANE, Kira. **All the Rebel Women: The rise of the fourth wave of feminism.** Ebook.
[S/L]: Guardian Books, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière.**
Cambridge (EUA): The MIT Press, 2003.

DU MAURIER, Daphne. **Rebecca.** Ebook.
Londres (ING): Little, Brown, 2013.

FARRER, Claire R. **Introduction: Women and Folklore: Images and Genres.** In: **The Journal of American Folklore Vol. 88, No. 347, Women and Folklore.**

[S/L]: American Folklore Society, 1975. Disponível em: <www.jstor.org/stable/539180>

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva.** 1ª edição.
São Paulo: Elefante, 2017.

FLYNN, Gillian. **Garota Exemplar.** 1ª edição.
Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

FORD, Karen. **“The Yellow Wallpaper” and Women's Discourse.** In: **Tulsa Studies in Women's Literature, vol. 4, no. 2.**

Tulsa (EUA): University of Tulsa, 1985. Disponível em: <www.jstor.org/stable/463709>

FOUCAULT, Michel. **História da loucura.**
São Paulo: Perspectiva, 1978.

FRANÇA, Júlio. **O horror na ficção literária: Reflexão sobre o "horrível" como uma categoria estética.**

São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em:

<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/JULIO_FRANCA.pdf>

FRANÇA, Júlio. **Prefácio a uma teoria do “medo artístico” na Literatura Brasileira.**

[S/L]: Sobre o Medo, 2011. Disponível em:

<<https://sobreomedo.files.wordpress.com/2011/07/franca-j-prefc3a1cio-a-uma-teoria-do-c2b4c2b4medo-artc3adsticoc2b4c2b4-na-literatura-brasileira.pdf>>

FREEDMAN, Estelle. **No Turning Back: The History of Feminism and the Future of Women.**

[S/L]: Ballantine Books, 2003.

GIBSON, Charles Dana. **The Weaker Sex.** 1903. Cabinet of American illustration.

Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gibson_Girls_Magnifying_Glass_by_Charles_Dana_Gibson.jpg>

GILMAN, Charlotte Perkins. **The Yellow Wall-Paper.** 1ª edição. Ebook.

Londres (ING): Penguin Classics, 2015.

GILMAN, Charlotte Perkins. **Why I Wrote The Yellow Wallpaper?.** In: **Advances in Psychiatric Treatment, vol. 17, no. 4.**

[S/L]: The Royal College of Psychiatrists, 2011. Disponível em:

<<https://www.cambridge.org/core/journals/advances-in-psychiatric-treatment/article/why-i-wrote-the-yellow-wallpaper/9F0803493F9D522712BB4B31BA5CCDC2>>

GLASPELL, Susan. **Julgada por seus pares**. Ebook.

[S/L]: Balão Editorial, 2018.

GONE GIRL. Direção: David Fincher, Produção: Leslie Dixon, Bruna Papandrea, Reese Witherspoon, Ceán Chaffin. (EUA): 20th Century Fox, 2014.

GROSS, Terry. **'Get Out' Sprang From An Effort To Master Fear, Says Director Jordan Peele**. National Public Radio. Fresh Air. 43:57. Disponível em:
<<https://www.npr.org/sections/codeswitch/2017/03/15/520130162/get-out-sprung-from-an-effort-to-master-fear-says-director-jordan-peelee>>

HANEY-PERITZ, Janice. **Monumental feminism and literature's ancestral house: Another look at "The Yellow Wallpaper"**. In: **Women's Studies, 12:2**.

[S/L]: Taylor & Francis, 1986. Disponível em:

<<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00497878.1986.9978632?journalCode=gwst20>>

HANNIBAL (série). Direção: Diversos, Produção: Carol Dunn Trussel, Michael Wray, Don Mancini. [S/L]: Sony Pictures Television, 2015.

HARRIS, Thomas. **The Silence of the Lambs**.

Londres (ING): Arrow Books, 2009.

HOBERMAN, J. **The Avengers: why Hollywood is no longer afraid to tackle 9/11**. The Guardian, [S/L]. 2012. Disponível em:

<<https://www.theguardian.com/film/2012/may/11/avengers-hollywood-afraid-tackle-9-11>>

HOWARD, Jacqueline. **Reading Gothic Fiction: A Bakhtinian Approach.**

[S/L]: Oxford Scholarship Online, 2011.

ISER, Wolfgang. **A interação do texto com o leitor.** In: **A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção.**

Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JACKSON, Shirley. **The Bird's Nest.** Ebook.

Nova York (EUA): Penguin Books, 2014.

JACKSON, Shirley. **The Haunting of Hill House.** Ebook.

[S/L]: Penguin Classics, 2006.

JAUSS, Hans Robert. **A estética da recepção: Colocações gerais.** In: **A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção.**

Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JORDAN PEELE ('GET OUT') ON HOW WHITE AUDIENCES HAVE RESPONDED TO THE FILM. Youtube, 17 nov. 2017. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=qHtQIILUT5Y>>. Acesso em novembro de 2018.

KEEGAN, Rebecca; POINDEXTER, Sandra; WHIPP, Glenn. **91% white. 76% male.**

Changing who votes on the Oscars won't be easy. Los Angeles Times, Los Angeles. 2016.

Disponível em: <<http://graphics.latimes.com/oscars-2016-voters/>>

KING, Jeanette; MORRIS, Pam. **On Not Reading Between the Lines: Models of Reading in "The Yellow Wallpaper"**. In: **Studies in Short Fiction; Vol. 26, Ed. 1.**

[S/L]: ProQuest, 1989. Disponível em:

<<https://search.proquest.com/openview/c87076e27249a6cf6918e803aa272461/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1820858>>

KING, Stephen. **Danse Macabre**. Ebook.

Londres (ING): Hodder & Stoughton, 2006.

KOLODNY, Annette. **A Map for Rereading: Or, Gender and the Interpretation of Literary Texts**. In: **New Literary History, vol. 11, no. 3.**

Baltimore, EUA: The Johns Hopkins University Press, 1980. Disponível em:

<www.jstor.org/stable/468938>

LOVECRAFT, Howard Phillips. **Supernatural Horror in Literature**.

[S/L]: H P Lovecraft, 1927. Disponível em:

<<http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>>

MALIN, Irving. **New American Gothic**.

[S/L]: Southern Illinois University Press, 1962.

MANCUSO, Cecilia. **Speculative or science fiction? As Margaret Atwood shows, there isn't much distinction**. The Guardian, [S/L]. 2016. Disponível em:

<<https://www.theguardian.com/books/2016/aug/10/speculative-or-science-fiction-as-margaret-atwood-shows-there-isnt-much-distinction>>

MEMBROS. Academia Brasileira, [S/L]. [S/D]. Disponível em:

<http://www.academia.org.br/academicos/membros?title=&field_cadeira_value=&field_cadeira_posicao_value=atual%20>

NOBEL COMMITTEE FOR LITERATURE, The. Nobel Prize, [S/L]. 2018. Disponível em: <<https://www.nobelprize.org/about/the-nobel-committee-for-literature/>>

ORWELL, George. **Decline of the English Murder**. Ebook.

Londres (ING): Penguin Group, 1984.

PEREIRA, Ana Teresa. **Karen**. 1ª edição.

São Paulo: Todavia, 2018.

RADCLIFFE, Ann. **The Mysteries of Udolpho**. Ebook.

[S/L]: Project Gutenberg, 2013. Disponível em:

<<https://www.gutenberg.org/files/3268/3268-h/3268-h.htm>>

REZENDE, Claudia Barcellos; COELHO, Maria Claudia. **Antropologia das emoções**.

Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

ROCKY HORROR PICTURE SHOW, The. Direção: Jim Sharman, Produção: Lou Adler, Michael White. [S/L]: 20th Century Fox, 1975.

SAPONARA, Michael. **Being Black For 103 Minutes: ‘Get Out’ From A White Millennial’s Perspective**. VIBE, [S/L]. 2017. Disponível em: <<https://www.vibe.com/2017/03/get-out-white-millennial-perspective-opinion/>>

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou O Prometeu moderno**. 2ª edição.

São Paulo: Martin Claret, 2012.

SILENCE OF THE LAMBS, The. Direção: Jonathan Demme, Produção: Kenneth Utt, Edward Saxon, Ron Bozman. [S/L]: Orion Pictures, 1991.

SILVA, Alvaro Costa e. **Shirley Jackson lança romance de terror com humor venenoso.** Folha de S. Paulo, São Paulo. 2017. Disponível em:
<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/08/1907204-shirley-jackson-lanca-romance-de-terror-com-humor-venenoso.shtml>>

SPRINGHALL, John. **‘Disseminating impure literature’:** the ‘penny dreadful’ publishing business since 1860. **In: Economic Histoy Review, XLVII, 3.**

[S/L]: Economic Histoy Review, 1994.

STEWART, Thomas. **Which 5 Book Genres Make The Most Money?.** The Richest, [S/L]. 2014. Disponível em: <<https://www.therichest.com/rich-list/which-5-book-genres-make-the-most-money/>>

STIERLE, Karlheinz. **Que significa a recepção dos textos ficcionais?** In: **A literatura e o leitor:** Textos de estética da recepção.

Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

STONE, Kay. **Things Walt Disney Never Told Us.** In: **The Journal of American Folklore, vol. 88, no. 347.**

[S/L]: American Folklore Society, 1975. Disponível em: <www.jstor.org/stable/539184>

SYMMONDS, Nicole. **Get Out:** The ending we needed. Sacred Matters, [S/L]. 2017. Disponível em: <<https://sacredmattersmagazine.com/get-out-the-ending-we-needed/>>

TASCA, Cecilia; RAPETTI, Mariangela; CARTA, Mauro Giovanni; FADDA, Bianca. **Women And Hysteria In The History Of Mental Health.** In: **Clinical practice and epidemiology in mental health : CP & EMH vol. 8.**

[S/L]: US National Library of Medicine, National Institutes of Health, 2012. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3480686/>>

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.**

São Paulo: Perspectiva, 2007.

TREICHLER, Paula A. **Escaping the Sentence:** Diagnosis and Discourse in “The Yellow Wallpaper”. In: **Tulsa Studies in Women's Literature**, vol. 3, no. 1/2.

Tulsa (EUA): University of Tulsa, 1984. Disponível em: <www.jstor.org/stable/463825>

WALPOLE, Horace. **The Castle of Otranto.**

[S/L]: Project Gutenberg, 2012. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/696/696-h/696-h.htm>>

WILLIAMS, Linda. **When the woman looks.**

[S/L]: Northern Highlands, [S/D]. Disponível em:

<<https://www.northernhighlands.org/cms/lib5/nj01000179/centricity/domain/92/week3-williams-womanlooks.pdf>>

WILSON, Claire; NAIRN, Raymond; COVERDALE, John; PANAPA, Aroha. **Constructing mental illness as dangerous:** a pilot study. In: **Australian and New Zealand Journal of Psychiatry**, 33.

[S/L]: The Royal Australian & New Zealand College of Psychiatrists, 1999.

WILTENBURG, Joy. **True Crime:** The Origins of Modern Sensationalism. In: **American Historical Review**.

[S/L]: American Historical Association, 2004.

WOMEN, YOUNG ADULTS, THOSE WITH HIGHER EDUCATION AND INCOME MORE LIKELY TO HAVE READ A BOOK: Slightly Fewer Americans Are Reading Print Books, New Survey Finds. Pew Research Center, [S/L]. 2015. Disponível em: <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2015/10/19/slightly-fewer-americans-are-reading-print-books-new-survey-finds/ft_15-10-12_whoreadbook/>

WOOD, James. **Como funciona a ficção.**

São Paulo: SESI-SP, 2017.

ANEXOS

ANEXO 1: TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA COM YURI COSTA

LF: Qual você acha que é a relevância do contexto sociocultural de um público para a sua interpretação de uma obra cultural?

YC: Sim, eu acho que existe relevância do contexto sociocultural de um público para a interpretação da obra, até porque se a gente pensar... a gente já passou de um período clássico do cinema, a gente já passou de um período de modernidade do cinema, então... a gente tá num momento em que sim, cada obra vai ser lida de uma maneira diferente dependendo do público, dependendo do próprio contexto do público... o público constrói suas próprias interpretações e... isso é muito palpável mesmo no exemplo que você usou que foi Get Out! porque eu lembro que quando eu vi Get Out! no cinema eu tive determinadas reações... é... tensas e tudo mais, enquanto o público majoritariamente branco – porque eu vi em Botafogo – ria de determinadas cenas. E eu posso falar de outros filmes, outros grandes filmes, como por exemplo Preto no Branco do Valter Rege, que é um curta de um cineasta preto de São Paulo, em que uma cena – uma cena super emocional – arranca risadas de espectadores brancos enquanto... é um baque para espectadores negros, que é quando um personagem fala sobre perder o ônibus pra não ser revistado pela polícia... pra não correr no ponto de ônibus pra não ser revistado pela polícia e acabar perdendo o ônibus... e espectadores brancos riem dessa cena enquanto espectadores negros sentem o baque, sentem a porrada, tá ligado? Esse filme tem no Youtube, você pode dar uma olhada... e outros cineastas negros também passaram por isso em diversos momentos, enfim.

LF: Enquanto homem negro LGBT, você sente que sua interpretação de obras produzidas por pessoas de grupos sociais aos quais você pertence é diferente da de pessoas que não pertencem a esses grupos?

YC: Sim, sim, porque os códigos são diferentes e... os entendimentos são diferentes, então, tipo, existem determinadas coisas que são muito específicas em uma cultura que vão passar despercebidas por outras pessoas... é... por isso que a gente fala inclusive no cinema negro de, assim, dar prioridade... não dar prioridade, mas deixar o preto falar, porque o preto vai ter uma acessibilidade muito maior pra falar de vivências negras, mesmo que aquelas vivências não sejam tão próximas da sua, do que uma pessoa branca. É a questão da descolonização do olhar. É... tem um autor nigeriano, Thiong'o – posso passar por escrito o nome dele depois pra você pesquisar – que ele tem um texto que se chamava... é um título meio longo... “A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática do cinema africano?”, eu acho que

é esse o título, se não for é mais ou menos isso²⁸... que ele fala que, se a imagem do mundo é colonizada, cabe a nós descolonizá-la. E é isso que o cinema negro propõe, é uma descolonização da imagem do negro e... não que cineastas brancos não consigam fazer isso – eu posso citar alguns filmes de cineastas brancos que se propõem a fazer isso e conseguem mas... escorrega na casca de banana, né? Tipo, não é sempre que rola, às vezes apesar das boas intenções rola ali também uma relação colonial... às vezes se cai em estereótipos ou se criam novos estereótipos a partir do senso comum e do lugar de conforto do cineasta branco, enfim... todas essas questões. Então a produção de signos e símbolos é... já no momento da produção do filme é muito importante, tipo, vai passar despercebida pra alguns espectadores e não pra outros. O próprio exemplo do Preto no Branco é um exemplo muito forte disso, porque as pessoas que não têm aquela vivência de perder o ônibus pra não levantar suspeitas e... não conseguir voltar pra casa naquele dia, tarde da noite... não vão entender o impacto emocional dessa cena. Acho que qualquer pessoa que já tenha passado por isso, já tenha passado por violência policial, enfim...

LF: Considerando que você agora está produzindo um curta de terror sobre o que é ser negro no Brasil, qual a sua opinião sobre o consenso crítico que o terror é um gênero superficial e sem capacidade de críticas sociais?

YC: O... terror – eu já botei isso no meu próprio pré-projeto do filme, que o terror desde o... já há muito tempo em literatura, já – desde os primórdios dos cinemas até – o terror é usado como alegoria social. A gente pode pensar na literatura, por exemplo, não só de terror mas ficção científica, essas obras chamadas “de gênero” que... muitas vezes ficam num espaço secundário da crítica de arte. Se a gente pensar por exemplo em 1984, Admirável mundo novo, obras que são “de gênero”, obras que são de ficção científica, a gente consegue pensar é... no contexto social – que é muito óbvio, porque essas obras são aclamadas – mas a gente pode pensar na ficção científica e de terror como uma maneira de refletir sobre a realidade. O terror desde os princípios – o que é considerado o primeiro filme de fato de terror na história do cinema que é O Gabinete do Dr. Caligari²⁹, é uma alegoria pra o totalitarismo... inicialmente, enfim, tem uma história doida que o roteiro original era uma alegoria pro totalitarismo, pra... os governos totalitários daquela época mas o diretor não gostou do final, mudou o final, e aí se tornou uma alegoria pra o que acontece quando você desobedece o status quo. Ou seja, é... o completo oposto. O que também, é... ilustra muito bem as possibilidades da narrativa, cada detalhe faz diferença, como a índole de quem tá por trás da narrativa é muito importante na hora de construir essa... essa... essa alegoria. Mas bem, é... ao longo da história do cinema a gente pode pensar em muitas, muitas obras, a gente pode pensar n’A Noite dos Mortos-vivos do Romero³⁰, a gente pode pensar, enfim, muitas e muitas obras

²⁸ Chegou perto. O título é “A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?”, de Ngũgĩ Wa Thiong’o (2007).

²⁹ Filme polonês de 1920, dirigido por Robert Wiene, com roteiro de Carl Mayer e Hans Janowitz.

³⁰ Filme estadunidense de 1968, dirigido por George A. Romero, com roteiro de John A. Russo e George A. Romero.

que... em que o terror e a ficção científica – por exemplo, pra alegoria, a gente pode pensar ainda na tradição africana, no afrofuturismo, que é pensar futuros possíveis, é... pra população negra, é... levando em consideração que a nossa história foi apagada, levando em consideração que fomos dizimados e que sofremos epistemicídio a partir dessa não-história a gente constrói futuros possíveis, recupera a nossa história e constrói futuros possíveis pensando... é... num lugar melhor do que o que a gente tá agora, e ao mesmo tempo pensando na... na distopia enquanto uma alegoria pra o que a população negra vive hoje, porque a distopia, o que é pensado como distopia, repressão policial, tudo mais, segregação, etc, todas essas narrativas clássicas de distopia, de *Estranho numa terra estranha*³¹, tudo isso, podem ser usadas muito facilmente como uma metáfora pra... a vida de uma pessoa negra. Eu lembro até de um filme, é, O Último Anjo da Terra do John Akomfrah³² que tem uma entrevista que fala exatamente sobre isso. A história clássica por exemplo do alienígena do John Carter, do *Estranho numa terra estranha*, que é quando o ser humano é levado pra um planeta de alienígenas e tem que sobreviver naquele planeta e voltar pra sua terra. O que é isso se não uma metáfora perfeita pro sequestro da África, por exemplo? Pode ser usada como a metáfora perfeita pro sequestro da África. É nisso que se pauta o afrofuturismo, em pensar futuros possíveis mas também pensar no presente de forma lúdica. É... só citando aqui alguns exemplos de como esses gêneros funcionam pra população preta. Mas a gente também pode estender isso pra pensar outras – outros momentos sociais, outros grupos sociais. A gente pode pensar em vários terrores femininos pra se pensar no lugar da mulher na sociedade, pensar... é, agora estreou Sabrina³³, né? Se tu quiser abordar Sabrina... que é... aborda essa questão feminina de uma maneira mais aberta, de uma maneira até escrachada, não é tão alegórica, não é tão metafórica, é mais direta mesmo. Mas a gente pode pensar em filmes como It Follows, que eu acho que em português foi traduzido como Corrente do Mal³⁴, como uma maneira de se pensar *slutshaming*, por exemplo. A gente pode pensar Grave, aquele filme francês sobre canibalismo³⁵, como o despertar sexual da mulher. E muitos muitos outros filmes que eu poderia continuar puxando puxando puxando aqui. Enfim, existe essa possibilidade de se pensar artisticamente o terror. Existe essa possibilidade de se pensar o cinema “de gênero” e a literatura “de gênero” é... criticamente se voltando pra realidade. E eu, enquanto cineasta, to bastante interessado nisso também, to bastante interessado nos gêneros de terror e ficção científica pra se pensar nessas realidades, pra se pensar nessas metáforas.

LF: Você acha que é possível se treinar e aprender a interpretar obras de outros grupos aos quais você não pertence?

³¹ Originalmente *Stranger in a Strange Land*, romance de ficção científica de 1961 escrito por Robert A. Heinlein

³² O Último Anjo da História, filme de John Akomfrah de 1995.

³³ The Chilling Adventures of Sabrina, série da Netflix que estreou em outubro de 2018 e é baseada nos quadrinhos do mesmo nome.

³⁴ Filme de terror estadunidense de 2014 escrito e dirigido por David Robert Mitchell.

³⁵ Filme de 2016 dirigido e escrito por Julia Ducournau.

YC: Olha... não é que eu não acho possível nem nada, é que eu não acho necessário, tá ligado? Tipo, acho questão de interpretação, assim, cada uma tá certa, cada uma tem a sua própria, não existe certo e errado. Eu realmente não acho necessário, tipo, mesmo que seja uma obra que leve em consideração questão de raça ou questão de gênero, tipo... simplesmente não é necessário. Eu acho que inclusive as interpretações que o opressor, digamos assim, vai tirar disso, é... enriquecem a experiência pra o debate mais tarde, tipo, é... pra gente também analisar em que ponto a gente tá na descolonização do pensamento, digamos assim.