

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

RISLAINE ALVES DE LIMA

Lar, Casamento e Identidade:
O Gótico Feminino em *Rebecca*

RIO DE JANEIRO

2025

RISLAINE ALVES DE LIMA

Lar, Casamento e Identidade:
O Gótico Feminino em *Rebecca*

Monografia apresentada à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro como
requisito para obtenção do título de Licenciatura em
Letras - Português/Inglês.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Michela Rosa di Candia

RIO DE JANEIRO

2025

CIP - Catalogação na Publicação

L595l Lima, Rislaine Alves de
 Lar, Casamento e Identidade: O Gótico Feminino em
Rebecca / Rislaine Alves de Lima. -- Rio de
Janeiro, 2025.
 50 f.

 Orientadora: Michela Rosa Di Candia.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Licenciado em Letras: Português -
Inglês, 2025.

 1. Gótico. 2. Identidade Feminina. 3. Casamento.
I. Di Candia, Michela Rosa , orient. II. Título.

À Hilda Rodrigues de Oliveira e Maria Alves de Lima, avós.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Rosilene Gomes de Oliveira e Severino Alves de Lima, pelo apoio durante toda a graduação. Foram eles que me deram força para continuar quando o cansaço parecia maior e que celebraram comigo cada pequena conquista. Sem o suporte deles, a realização deste trabalho não teria sido possível.

Agradeço à professora Michela Rosa Di Candia, orientadora, por aceitar conduzir este trabalho e por me ajudar a desenvolvê-lo com paciência e sabedoria. Agradeço, ainda, pela confiança e pelo incentivo ao longo de todo o processo.

Agradeço às minhas colegas Rayssa Gonçalves e Carolina Paes, que estiveram ao meu lado desde o início da faculdade. Sou grata pela parceria, apoio e amizade que compartilhamos ao longo dessa trajetória.

Agradeço, também, ao meu cachorrinho, Romeu, por tornar esse processo mais leve e pela companhia nos momentos mais difíceis.

RESUMO

Marcado por espaços decadentes e ruínas que evocam o retorno do reprimido, o Gótico expressa anseios e temores sociais ao explorar, por meio do terror, os limites entre norma e transgressão que desestabilizam a ordem social. Inserida nesse imaginário gótico, *Rebecca* (1938), romance clássico da literatura inglesa escrito por Daphne du Maurier, subverte o imaginário romântico da aristocracia e do patriarcado. Ao desestruturar as ideias tradicionais de casamento como um sonho, o romance retrata a vida doméstica como uma prisão que impacta diretamente a individualidade das mulheres. Sendo assim, o presente trabalho pretende analisar como os preceitos patriarcais na obra estruturam ou modelam as identidades femininas em dois opostos: o anjo do lar e a *femme fatale*. A partir da análise textual e da leitura crítica do texto, o objetivo deste trabalho é investigar como Manderley, a imponente propriedade rural onde a história se passa, simboliza uma estrutura de poder patriarcal que busca oprimir, através do casamento, as esposas de Maxim de Winter, valendo-se de referenciais do gótico e, especialmente, do gótico feminino.

Palavras-chave: Rebecca, Daphne du Maurier, gótico feminino, gótico, anjo do lar, *femme fatale*, identidade feminina

ABSTRACT

Marked by decaying spaces and ruins that evoke the return of the repressed, the Gothic expresses social anxieties and fears by exploring, through terror, the boundaries between norm and transgression that destabilize the social order. Within this Gothic framework, *Rebecca* (1938), a classic English novel by Daphne du Maurier, subverts the romantic imagery of aristocracy and patriarchy. By deconstructing traditional ideas of marriage as a dream, it portrays domestic life as a prison that directly impacts women's individuality. Therefore, this work aims to analyze how the patriarchal precepts presented in the novel structure or model female identities in two opposites: the angel in the house and the *femme fatale*. Based on the textual analysis and critical reading of the text, the objective of this work is to investigate how Manderley, the imposing rural property where the story takes place, symbolizes a patriarchal power structure that seeks to oppress, through marriage, Maxim de Winter's wives, using references from the Gothic and, especially, the female Gothic.

Keywords: Rebecca, Daphne du Maurier, female gothic, gothic, angel in the house, femme fatale, female identity

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. A CASA NO GÓTICO FEMININO	12
2.1 MANDERLEY, SÍMBOLO DE PODER PATRIARCAL	15
2.2 MAXIM DE WINTER, O CHEFE DO LAR	22
3. O CASAMENTO COMO TÚMULO EM REBECCA	24
4. A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA EM REBECCA	30
4.1 SRA. DE WINTER, A MULHER ANJO	32
4.2 REBECCA, A FEMME FATALE	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47

1. INTRODUÇÃO

O gótico literário caracteriza-se pela tensão entre dualidades como sagrado e profano, sobrenatural e natural, passado e presente. Esse gênero narrativo embaça fronteiras fundamentais entre vida e morte, luz e escuridão, moral e imoralidade. A narrativa é geralmente situada em um espaço antiquado como um castelo, uma mansão antiga, uma cripta, uma prisão, entre outros espaços de decadência simbólica e material. De acordo com Botting (1996, p.2), na ficção gótica os espectros, monstros, aristocratas malignos, heroínas assombradas permeiam as paisagens e aparecem como figuras que sugerem ameaças imaginárias e reais, sendo caracterizados como evocações das ansiedades culturais.

Com a chegada do século XIX, essas figuras foram se expandindo até abranger cientistas, pais, maridos e o “duplo maligno”, significando duplicidade e perversidade. De acordo com o autor, o gênero possui uma relação com noções de identidade e sexualidade: “Desde o século XVIII, os textos góticos têm participado na construção e contestação das distinções entre civilização e barbárie, razão e desejo, o eu e o outro.” (Botting, 1996, p.13).

Estes elementos tradicionais da literatura gótica sempre estiveram presentes em obras clássicas tanto escritas por homens como *O Castelo de Otranto* por Horace Walpole, *Drácula* por Bram Stoker e *A Volta do Parafuso* de Henry James, quanto por mulheres como *Jane Eyre*, escrita por Charlotte Brontë, *Os Mistérios de Udolpho* por Ann Radcliffe e *Wuthering Heights* por Emily Brontë. Porém, com a publicação de *Literary Women* de Ellen Moers em 1976, surge pela primeira vez o termo “gótico feminino” para descrever como as romancistas dos séculos XVIII e XIX empregam na sua escrita ansiedades sobre aprisionamento doméstico e sexualidade feminina. Nas palavras da autora, o gótico feminino pode ser entendido como “o trabalho que as mulheres têm feito no modo literário que, desde o século dezoito, nós chamamos de gótico.” (Moers, 1976 apud Wallace; Smith, 2009, p.1). Maggie Kilgour (1995, p.37) distingue o gótico feminino do gótico de autoria masculina da seguinte maneira: “Enquanto o (gótico) masculino avança através do *Bildungsroman* padrão em direção à individualidade, o feminino nunca é independente e atinge seu objetivo ao entrar em um novo relacionamento por meio do casamento”.

Gilbert e Gubar (1989, p.348) notam que Charlotte Brontë constrói, em grande parte de seus romances, a figura feminina como aprisionada pela arquitetura de uma sociedade patriarcal, frequentemente confinada em espaços domésticos e movida pelo desejo de fuga. Essa representação reflete a sensação de aprisionamento vivida por muitas mulheres do século

XIX, que escreveram sobre o peso dos papéis “femininos” e a ânsia de romper com essas limitações. As ansiedades em torno da identidade feminina presentes em *Jane Eyre* (1847), especialmente na figura da primeira esposa “louca”, símbolo do lado reprimido da mulher, reaparecem remodeladas, quase um século depois, em *Rebecca* (1938), de Daphne du Maurier. Essa continuidade evidencia a persistência dos temas de aprisionamento e identidade no gótico feminino, um gênero produzido e amplamente consumido por mulheres.

Escritoras como Ann Radcliffe e Charlotte Brontë reformularam o enredo do casamento ao criar heroínas que expõem os efeitos nocivos do controle masculino. Tais tensões ressurgem na obra de du Maurier, onde o domínio patriarcal se manifesta tanto na figura do marido quanto, simbolicamente, na casa que aprisiona a heroína. Como apontam Wallace e Smith (2009), casas são usadas figurativamente no gótico feminino para representar o corpo e a psique, simbolizando as estruturas de encarceramento patriarcal pelas quais as mulheres são submetidas e tentam escapar.

Em estudos sobre o gótico, Wallace (2004, p.57) descreve o gótico feminino como “o modo pelo qual as escritoras têm sido capazes de explorar medos femininos profundamente enraizados sobre a impotência e a prisão das mulheres dentro do patriarcado e o abandono que é o resultado de sua exclusão para fora da ordem simbólica”. Assim, o gótico feminino pode ser entendido não somente como um modo de escrever terror, mas como um modo de escrever que retrata os protestos obscuros, as fantasias e os medos das mulheres. Em textos sobre esse subgênero, é possível observar como o casamento e a vida doméstica têm seu conforto questionado e a suposta harmonia vinda desse modo de viver transformada. Com a presença de heroínas aprisionadas e ameaçadas por figuras masculinas autoritárias, fica evidente a desconstrução de preceitos patriarcais estabelecidos. No romance *Os Mistérios de Udolpho* (1794), Ann Radcliffe conduz o leitor a uma experiência de estranhamento do cotidiano, ao converter o espaço doméstico — símbolo do “lugar da mulher” — em um lugar opressor.

Daphne du Maurier (1907-1989), por sua vez, é uma das autoras que recorrem a esse gênero para construir uma narrativa que problematiza visões estabelecidas da domesticidade. A escritora desestrutura noções de realidade, identidade e amor romântico através das convenções do gótico. Criando uma atmosfera de instabilidade no âmbito familiar e conjugal, principalmente na esfera doméstica, o gótico feminino de du Maurier expressa desilusões, conflitos identitários e configura a esfera doméstica como um ambiente ameaçador. Segundo Horner e Zlosnik (1998, p.21), a autora faz uso do grotesco e do sinistro para investigar

tensões relacionadas à identidade, revelando um “eu” em constante transformação de maneira mais eficaz do que em registros autobiográficos.

Sua obra mais popular, *Rebecca*, publicada em 1938, é ambientada de forma ambígua entre as décadas de 1920 e 1930 na Cornualha, sudoeste da Inglaterra. Narra a história de uma jovem moça que se casa com um influente viúvo aristocrata, Maxim de Winter, após conhecê-lo durante uma viagem a Monte Carlo. Ao retornar à propriedade de Manderley ao lado do marido, a nova Sra. de Winter passa a experimentar um profundo sentimento de deslocamento e insegurança, intensificado pela constante e inquietante presença da memória da falecida primeira esposa. Rebecca, cuja natureza transgressora emerge à medida que a narrativa avança, desestabiliza as estruturas tradicionais de comportamento feminino. Nesta obra de du Maurier, a feminilidade é construída de formas distintas. A jovem esposa, Sra. de Winter e a falecida esposa, Rebecca, representam, respectivamente, a dicotomia anjo do lar e *femme fatale*. Através da história das personagens Sra. de Winter e Rebecca, du Maurier viabiliza uma reflexão sobre a identidade feminina e as convenções sociais impostas às mulheres no início do século XX. Ao criar personagens que refletem dois modos distintos de sexualidade, a autora faz com que Rebecca, a *femme fatale*, não seja apenas um duplo obscuro da primeira esposa, mas também uma representação das múltiplas possibilidades da sexualidade feminina.

As opressões e os temores vivenciados pelas esposas de Maxim de Winter evidenciam elementos característicos do gótico feminino, conforme definidos por Wallace e Smith (2009) e aprofundados por leituras feministas subsequentes. Tais elementos incluem a invisibilidade do sujeito feminino, a representação da esfera doméstica como um espaço de ansiedade e repleto de segredos, a instituição do casamento como uma fonte de insatisfação e a expressão da sexualidade feminina como um risco ao controle patriarcal sobre o corpo e os papéis da mulher na sociedade.

A partir da análise textual e da leitura crítica da obra, esta pesquisa tem o objetivo de explorar como as esposas de Maxim de Winter são construídas e afetadas pela ordem patriarcal vigente na propriedade de Manderley, sendo a mansão um símbolo da preservação dessa ordem. Com base nos estudos do gótico, examinam-se as estratégias estilísticas usadas por du Maurier para construir a ambientação assustadora e opressiva em Manderley. Por meio do gótico feminino, analisa-se o casamento como instrumento de dominação masculina e como, em um contexto enraizado em valores patriarcais, a identidade das personagens

femininas é restringida a arquétipos dicotômicos: ou santa ou pecadora, anjo do lar ou *femme fatale*.

Este trabalho será dividido em uma introdução, três capítulos e as considerações finais. Na introdução, abordo de forma breve os principais apontamentos sobre o gótico e o gótico feminino. O segundo capítulo discute a representação da casa no gótico feminino, iniciando o percurso analítico que culmina na leitura de *Manderley* como símbolo de opressão patriarcal. O terceiro capítulo examina o casamento enquanto instituição de controle e apagamento da mulher na obra. Para isso, irei me apoiar nas obras *The Female Gothic: New Directions* de Diana Wallace e Andrew Smith, como referencial para estudo dos aspectos do gótico feminino, e *Gothic* de Fred Botting para temáticas mais abrangentes do gótico. O quarto capítulo se dedica à questão da identidade feminina no romance e a como ela é construída dentro de dois opostos. Este capítulo investiga de que forma os eixos temáticos: terror, opressão e apagamento são inscritos nos corpos das duas esposas. Neste capítulo, foram usadas as obras *Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais* por Tomaz Tadeu da Silva, Stuart Hall e Kathryn Woodward, e ao proceder a uma análise mais detalhada da identidade pautada no gótico feminino, foram usadas as observações presentes na influente obra *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer*, de Sandra Gilbert e Susan Gubar e antologia *Female Gothic* de Julian E. Fleenor.

2. A CASA NO GÓTICO FEMININO

O cenário na literatura gótica é predominantemente caracterizado pelo isolamento, pela decadência e pelo sombrio. Por um lado, surgem paisagens selvagens e remotas; por outro, espaços aprisionantes, como os imponentes castelos, que geralmente constituem a principal fonte de mistério e temor. Conforme observa Botting (1996, p.2), ao longo do tempo o castelo foi gradualmente substituído pela casa ou pela mansão antiga, que pode ser compreendida como uma versão urbana e burguesa do castelo típico do gênero.

A casa é tradicionalmente associada à segurança, estabilidade e pertencimento, surgindo como refúgio do caos exterior. Na literatura gótica, essa concepção é subvertida: ruínas, sombras e segredos ocultos transformam o espaço doméstico em cenário de tensão, revelando que a ordem aparente esconde instabilidades e ameaças. Segundo Majlingová (2011, p.38), “[a casa] é um cenário recorrente na literatura gótica e uma representação significativa do numinoso.”. Assim, o gênero desloca o lar de seu papel habitual, expondo o lado sombrio do familiar e questionando a própria noção de segurança. Essa inversão do espaço doméstico propõe uma reflexão sobre a fragilidade das estruturas que sustentam nossa sensação de segurança e identidade.

Desde as origens desse gênero, o lar é um dos cenários mais preponderantes e tem sido figurado de diferentes maneiras com diferentes propósitos. A casa pode ser representada como uma esfera feminina importante para a heroína dos romances góticos, mas, por outro lado, também pode ser figurada como um espaço angustiante, invertendo a lógica patriarcal do lar como uma “esfera feminina” (Majlingová, 2011, p.31).

A figuração do castelo, ou mais modernamente, da casa, é composta de metáforas para os meios usados por um sistema patriarcal para oprimir mulheres. Como aponta Lacy (2023), quando analisada pela ótica do gótico feminino, a casa revela-se como um espaço carregado de significados ligados ao poder patriarcal. Além disso, busca demonstrar o incentivo à repressão violenta de mulheres que transgridem socialmente as normas e os padrões de gênero impostos pela sociedade. Essas normas são baseadas em uma noção de hierarquia entre os gêneros, na qual o homem está no controle e a mulher em posição de submissão.

A maneira pela qual as personagens femininas são retratadas no gótico feminino demonstra como os sistemas patriarcais têm reprimido e, oprimido, a autonomia e a sexualidade das mulheres ao longo dos anos. Uma das técnicas mais usadas para explicitar

essa opressão vem na construção do ambiente doméstico, em que as personagens estão inseridas, como um espaço de desconforto. Desse modo, os textos góticos escritos por mulheres subvertem o culto à domesticidade, engendrando um ambiente que está na maioria das vezes inserido em um lar fisicamente ruinoso e em decadência, a modo de representar as instituições que o construíram e as mantêm vigentes no presente.

Gilbert e Gubar (1979, p.129) destacam que as dramatizações de prisão e fuga são tão recorrentes na literatura do século XIX escrita por mulheres que constituem uma tradição distintamente feminina. Embora essas obras comecem frequentemente usando a casa como símbolo de confinamento, também recorrem a outros elementos associados ao “lugar da mulher” — como véus, espelhos, pinturas, móveis trancados e objetos domésticos — para representar o drama simbólico de aprisionamento e escape. Esses recursos aparecem e reaparecem na literatura feminina ao longo do século XIX e adentram o século XX.

Conforme aponta Cañas (2022, p.4), as formas de arquitetura nos textos góticos estão codificadas em relações sociais que reforçam a posição do homem no topo e as formas pelas quais o patriarcado visa manter mulheres confinadas na domesticidade. Seja como jornada, busca ou tentativa de escapar, o movimento da heroína do gótico feminino acontece em um mundo estranho. Porém, esse mundo fantástico não é um “mundo gótico caótico” totalmente distante da realidade. Em vez disso, ele é estruturado segundo os padrões de poder já conhecidos pelas leitoras e autoras da época (e desde a época) de Radcliffe. (Becker, 1999, p.29)

Nesse contexto, o anti-realismo gótico lida diretamente com a ideologia real sobre o papel da mulher: o lar. Assim, a casa na ficção entendida como pertence do gótico feminino questiona a domesticidade, transformando a ideia do lar em um criadouro de medos e segredos — segredos esses que geralmente são guardados pelos maridos das heroínas. Desse modo, é fundamental olhar para como é caracterizada a esfera doméstica na obra de Daphne du Maurier, a fim de entender de que modo essa configuração se relaciona com a opressão vivida pelas esposas de Maxim de Winter.

A propriedade ficcional de Manderley, caracterizada como uma imponente construção rural centenária situada na costa da Cornualha, foi inspirada em Menabilly, a casa onde Daphne du Maurier viveu com seus filhos e escreveu por mais de vinte anos. Embora levasse uma vida confortável e adequada aos padrões de uma mulher casada no início do século XX, a autora enfrentava conflitos internos relacionados à sua identidade enquanto escritora mulher.

Em cartas que escreveu à amiga Ellen Doubleday, na década de 1940, a autora revela acreditar na existência de um outro lado de si mesma; um outro “eu” que ela chamava de “espírito desincorporado”; esse espírito seria o seu “eu” escritor. Posteriormente, valendo-se das ideias de Jung sobre a dualidade, ela descreve esse “eu” escritor como um nº 2 masculino reprimido. Desse modo, associando a sua produção literária ao masculino. Em uma carta escrita em 1948, a autora reflete sobre ser uma autora de sucesso e a relação disso com os papéis de gêneros tradicionais de seu tempo: “Quero dizer, sinceramente, mulheres não deveriam ter carreiras. São pessoas como eu, que têm carreira, que realmente estragaram aquela velha relação entre homens e mulheres. Mulheres deveriam ser suaves, gentis e dependentes. Espíritos desincorporados como eu estão completamente errados”. À vista disso, é possível perceber como a autora sentia culpa por ter desafiado as convenções sociais do início do século XX, falando de si como se fosse desconectada de seu corpo, isto é, de seu papel social, por fugir dos estereótipos tradicionais de feminilidade.

A presença desse duplo da autora possui uma relação direta com a propriedade de Menabilly. De acordo com du Maurier, esse duplo, por vezes descrito como um “fantasma”, era libertado em Menabilly. Em uma carta de 1947, no estilo de contos de fadas, ela escreveu que em Menabilly “ela abria a caixa às vezes e deixava o fantasma, que não era nem menina ou menino, mas um espírito desincorporado, dançar na noite quando não havia ninguém para ver...”. Desse modo, é possível notar que as questões de identidade e gênero atravessaram intensamente a experiência da autora, o que se reflete também em sua obra, além disso, pode-se entender que seu ‘espírito criativo’ é associado a Menabilly e parte indissociável da vida como escritora. Segundo Horner e Zlosnik (1998, p.100), o fato de du Maurier ter começado a escrever *Rebecca* enquanto residia no Egito, durante um período longe da Cornualha, pode ter contribuído para o sentimento de nostalgia de um lugar perdido que o romance comunica já em suas páginas iniciais.

A Cornualha possui um papel importante na escrita de Daphne du Maurier, pois ela sentia que a paisagem ingovernável seria propícia para a escrita, exatamente como foi para as irmãs Brontë nas charnecas de Yorkshire. Como apontam Horner e Zlosnik (1998, p.69), a paisagem da Cornualha parecia permitir e influenciar o trabalho da autora como escritora, uma vez que a ligava à escrita romântica e transgressora das irmãs Brontë. Ao longo dos anos, diversos críticos estabeleceram comparações entre *Jane Eyre* (1847) e *Rebecca*, especialmente no que diz respeito ao enredo e ao cenário de ambas as obras. Elementos como a mansão aristocrática, a presença de uma primeira esposa e o segredo sombrio guardado pelo

marido são pontos de convergência entre as histórias. Ambos os romances seguem uma fórmula frequente no gótico: uma mulher jovem se apaixona por um homem mais velho, com quem acaba se casando, e passa a viver em sua casa. Essa casa é na maioria das vezes representada como um espaço antiquado, um casarão de família antigo que remete à herança e tradição familiar. Ao tratar das semelhanças entre as obras, Patsy Stoneman observa:

“[...] Em ambos casos, a propriedade rural se torna opressiva para o seu proprietário por sua associação com a esposa que é louca e má. Apesar de serem assombrados e oprimidos, no entanto, pelas casas que contêm evidências de primeiros casamentos desastrosos, Rochester e Max de Winter tentam colocar novas e jovens esposas nas mesmas casas e sob as mesmas regras domésticas.” (Stoneman, 1996, p.99).

Essa convergência entre as obras, em relação à propriedade e às intenções do marido, é fundamental. Uma vez que demonstra uma ligação entre duas obras femininas escritas em tempos diferentes que, a seu modo, tratam de terrores semelhantes: o terror na esfera doméstica e o dos segredos do marido. Como nota Becker (1999, p.138), textos góticos escritos por mulheres assombram uns aos outros, tanto em preocupações quanto em forma. Isto é, textos góticos escritos por mulheres se interligam em relação aos seus temas e ao modo pelo qual estes temas são exteriorizados por meio do texto literário.

Entre as provocações mais frequentes do gótico, como a confusão entre o natural e o atípico, há também o questionamento sobre os limites entre lar e prisão. No gótico feminino, essas indagações temáticas demonstram o confinamento do sujeito feminino dentro do lar, apresentando uma justaposição entre o ideal romantizado do casamento e do lar — como uma fonte de felicidade e refúgio — e o fato de que este lar pode ser entendido como uma prisão, tanto física quanto psicológica para a heroína.

Com base na observação de Alfred Hitchcock¹, “*Rebecca* é a história de duas mulheres, um homem e uma casa. Das quatro... a casa, Manderley, é a presença dominante” (Beauman, 2003, p.21). Podemos traçar uma linha de raciocínio em que considerar a mansão de Manderley como um simples cenário no qual a narrativa se passa é reducionista, visto que a propriedade é em si um personagem gótico importante no romance.

2.1 Manderley, Símbolo de Poder Patriarcal

Além de seu caráter labiríntico, das salas proibidas e dos segredos que evocam o passado, Manderley também segue uma convenção gótica em sua nomeação. Segundo Russ

¹ Alfred Hitchcock dirigiu uma adaptação cinematográfica de Rebecca em 1940.

(1973, p.32), o movimento típico da heroína no romance gótico envolve a mudança para uma casa grande, solitária e sombria, invariavelmente nomeada, tradição que remonta a *O Castelo de Otranto* (1764) e se perpetua em obras subsequentes como *Jane Eyre* (1847). A casa nomeada implica um antropomorfismo do lar, sugerindo que a casa no gótico não funciona somente como um espaço de concreto, mas como um espaço ativo sob a narrativa assim como qualquer outro personagem, seja de modo sobrenatural ou não.

De acordo com Botting (1996, p.2), as paisagens góticas são desoladas, alienantes e cheias de ameaças. No século XVIII, essas paisagens eram majoritariamente descritas como locais selvagens e montanhosos. Mas com o tempo, a cidade moderna passou a incorporar essas mesmas características, com ruas sombrias e labirínticas, sugerindo castelos e florestas ameaçadoras típicos do imaginário gótico. Nas palavras do autor, o principal *locus* das tramas góticas era o castelo, que sombrio e geralmente em ruínas, remetia a um passado feudal associado à barbárie, à superstição e ao medo.

Nesse contexto, a arquitetura medieval sinalizava a separação espacial e temporal do passado e seus valores daqueles do presente. Conforme destaca der Lippe (2021, p.37), em textos clássicos do gótico, vestígios do passado são vistos como características de uma época anterior que foi superada pelas práticas e valores modernos. No entanto, os medos em relação a esses vestígios estão presentes no mero vislumbre da modernidade e do progresso. A partir dessa perspectiva, é de suma importância olhar para *Manderley* e entender o que significa essa propriedade rural na Inglaterra no início do século XX.

Manderley remete ao passado e a uma tradição inglesa, o estilo de vida no lugar é marcado pela celebração da alta sociedade, os bailes na propriedade são uma tradição anual refletindo a grandeza e a importância social da mansão. A casa evoca uma atmosfera marcada pela cultura e tradição inglesa; seus corredores são periodicamente abertos à visita pública, permitindo que os visitantes contemplem a beleza do espaço e a idealização desse passado. O valor simbólico e material da mobília é visível, de acordo com a segunda esposa, *Manderley* “tinha toda a formalidade de uma sala de museu” (du Maurier, 1938, p.116).

Com essa comparação, a casa pode ser entendida como um lugar onde o passado é preservado no presente, assim como em um museu. Pode-se dizer que *Manderley* evoca um século anterior no que está relacionado à preservação de um estilo de vida aristocrático e longínquo. Em termos gerais, trata-se de uma residência típica da aristocracia inglesa do século XIX, herdada por direito de família. A casa conta com inúmeros empregados, além de

uma governanta responsável pela sua administração. Todo esse patrimônio está sob a posse legítima de Maxim de Winter.

Todavia, mais do que apenas uma construção antiga, a casa representa simbolicamente a permanência de um sistema patriarcal em decadência, gradualmente ameaçado pelo avanço da modernidade no início do século XX. A escolha de retratar Manderley como um espaço antiquado está diretamente ligada ao seu papel na narrativa: ser o símbolo de uma ordem social que resiste ao tempo. Essa resistência é enfatizada por meio da caracterização da casa como um arabesco de mistérios, opressão e perigo ao longo da narrativa, transformando-a quase em uma figura vilanesca que age contra a protagonista.

O retorno do passado e a nostalgia desempenham um papel importante na narrativa de *Rebecca*. As informações que possuímos sobre os acontecimentos partem das memórias da segunda esposa, narradora da história. De acordo com Jordão (2016, p.87), “A memória se mostra sem disfarces: movediça, inconstante, volátil, aberta às interferências e inserções do presente e à modelagem da narrativa.” Nesse contexto, a caracterização do lar, dos personagens e dos acontecimentos é atravessada pela perspectiva da narradora no presente. Segundo a autora, “a memória é diegética, nunca mimética. Ela conta, interpreta, acrescenta, obscurece, omite.” (Jordão, 2016, p.75). Desse modo, alguns fatos podem ser selecionados pela narradora para fazer parte do mosaico maior, e outros podem ser excluídos. Em *Rebecca*, temos uma narradora que reflete sobre a sua juventude e as angústias vividas a partir do seu noivado, sua vida em Manderley e sua vida após a propriedade se desfazer em chamas.

A narrativa começa pelo que seria, cronologicamente, seu epílogo, depois da revelação do assassinato de Rebecca e da destruição de Manderley. Desse modo, já estabelecendo que, ao contrário do esperado final feliz, não há felicidade para a heroína após os acontecimentos que serão relatados. Com uma sequência de sonho que abre o romance, a propriedade é introduzida através da famosa linha de abertura: “Ontem à noite, sonhei que tinha ido a Manderley novamente.” (du Maurier, 1938, p.25). Essa escolha narrativa de descrever Manderley através de um sonho viabiliza a percepção da propriedade como um lugar suspenso entre o real e o imaginário. Portanto, a casa já é vista tanto como uma casa “real” quanto como algo inerente aos sonhos. (Horner, Zlosnik, 1998, p.101).

Como um cenário de fábula, a estrutura da propriedade é descrita como uma “terra das fadas” (du Maurier, 1938, p.40). No entanto, a narrativa traz esses elementos para desconstruí-los mais à frente, desestabilizando tudo aquilo que encanta e seduz a heroína no

que diz respeito ao lar e ao casamento. Na sequência do sonho, a Sra. de Winter se vê de frente aos portões da propriedade e, impossibilitada de avançar, sem conseguir chamar o porteiro, percebe que a propriedade está deserta. Possuída por “poderes sobrenaturais”, a narradora que se diz estar “encantada” consegue atravessar os portões e adentrar a floresta, explorando o lugar, enfim encontrando a casa: “Ali estava nossa Manderley, silenciosa e cheia de segredos como sempre. [...] O tempo não destruirá a perfeita simetria daquelas paredes, nem a propriedade em si, uma verdadeira jóia.” (du Maurier, 1938, p.26).

Neste trecho, a propriedade é representada de acordo com as demais propriedades na literatura gótica: taciturna e misteriosa. Por outro lado, a descrição de seu exterior é representativa de um lugar valioso. O contraste entre a aparência externa, comparável a uma “jóia”, e o interior carregado de silêncio e mistério acentua a percepção da narradora de que a experiência em Manderley não é inteiramente harmoniosa. Essa caracterização antecipa os conflitos psicológicos que a personagem vivenciará ao adentrar esse lar que, embora sedutor à primeira vista, se revela marcado pela memória da primeira esposa e pela autoridade patriarcal que rege o espaço.

Conforme a narrativa avança, é revelado que Manderley já era conhecido pela narradora antes mesmo de se tornar seu lar. As paisagens da propriedade rural ficaram gravadas na memória desde a infância:

Almoçamos em silêncio e me lembrei de um cartão-postal que comprara certa vez durante uma viagem de férias, na lojinha de um vilarejo, quando eu era criança. Era a pintura de uma casa, rústica e muito colorida, mas nem os defeitos conseguiam destruir a harmonia da construção, com seus largos degraus de pedra na frente do terraço e o gramado viçoso que se estendia até o mar. Paguei dos pence pela pintura — metade da minha renda semanal — e perguntei à vendedora idosa onde ficava aquele lugar. Ela ficou atônita com a minha ignorância. “É Manderley!”, exclamou ela. Eu saí da loja com uma sensação de ter sido rechaçada, me sentindo não muito mais sabida do que antes. (du Maurier, 1938, pp. 49-50).²

Neste trecho, Manderley é apresentada como uma propriedade típica e própria de cartões postais: um lugar para admirar e guardar de recordação. No entanto, este lugar que à primeira vista aparenta ser agradável tem essa qualidade subvertida com a chegada da segunda esposa à propriedade. Através dos elementos góticos empregados, o que é familiar é gradualmente revelado como instável. Sendo assim, é construído um contraste da imagem romântica e pastoril de Manderley com o que a propriedade de fato representa: “O portão se fechou com um estrondo depois que passamos. [...] percebi que aquele não era o caminho que

² Para o desenvolvimento deste trabalho, optei pela edição de Rebecca traduzida por Regiane Winarski, publicada em 2023.

eu imaginara. Não era largo e espaçoso, não tinha cascalho e não era contornado por um gramado vistoso, amiúde limpo como um ancinho.” (du Maurier, 1938, p.95). A chegada até a propriedade rompe com a típica chegada de recém-casado; não há uma descrição demonstrando como a realidade se conecta com a fantasia. Na verdade, há uma oposição entre a beleza prometida que a personagem admira no cartão postal e a realidade do lugar.

Posteriormente, a narradora retoma essa ideia sobre o caminho até a propriedade: “Sempre me lembra o caminho na floresta em um conto de fadas dos irmãos Grimm, onde o príncipe se perde, sabe? É sempre mais longo do que se espera, e as árvores são tão escuras e próximas!” (du Maurier, 1938, p.167). Sob esse enquadramento, pode-se dizer que há uma subversão da lógica de contos de fadas; a floresta sombria e a estrada labiríntica, ao invés de conduzirem a uma promessa de encantamento, funcionam como obstáculos simbólicos. Essa escolha narrativa rompe com a lógica do conto de fadas tradicional, no qual o caminho, embora árduo, inevitavelmente leva à recompensa. Desse modo, vai se construindo o desencanto que permeia a relação da segunda Sra. de Winter com o lar.

Ao decorrer da narrativa, as características encantadoras são, sobretudo, uma forma de mascarar a propriedade que é labiríntica e cheia de segredos (du Maurier, 1938, pp.25-26). Como apontam Horner e Zlosnik (1998, p.101), a chegada à mansão de Manderley é frequentemente relacionada à entrada em um mundo sombrio. A descrição sobre o entorno de Manderley é a de um espaço abandonado e invadido pelas “garras compridas e tenazes” da natureza. (du Maurier, 1938, p.25). Ademais, é apresentado como um lugar engolido por uma natureza feroz, possuindo arbustos e plantas “monstruosos”, as raízes como “garras de esqueleto” (du Maurier, 1938, p.26). A paisagem ao redor de Manderley ganha vida própria por meio do movimento da floresta; o entrelaçamento das flores e a multiplicação das trilhas estabelecem uma atmosfera labiríntica que dificulta o acesso à casa. (du Maurier, 1938, p.26).

Na literatura gótica, o cenário não é meramente o lugar onde as histórias ocorrem, e sim parte integral dos acontecimentos. Essa composição de um ambiente monstruoso, inóspito, traiçoeiro e tomado por uma vegetação incontrolável é uma caracterização recorrente do gênero, usada para sugerir que o perigo está sempre à espreita. Nesse sentido, a descrição do caminho até a casa feita pela segunda esposa demonstra não somente o que a casa de fato virá a ser para ela: um lugar marcado pelo desconhecido e um espaço aprisionante. Mas o que de fato a propriedade é: berço de um segredo sombrio: o assassinato de uma esposa e a ocultação de seu corpo.

Em seu sonho, a narradora descreve a casa como se estivesse viva, parecendo que “respirava como antes”. (du Maurier, 1938, p.27). Em sequência, essa condição é revertida, a ilusão cessa e ela enxerga a realidade do presente: “Olhei para a casa desolada, enfim desprovida de alma, desabitada, sem os sussurros do passado entre suas paredes vigilantes.” (du Maurier, 1938, p.28). Com o uso da personificação a narradora atribui características humanas ao conferir à casa a possibilidade de “respirar” e não possuir “alma”.

Tratando a casa como um ser dotado de vida, capaz de respirar como uma pessoa. Essa figura de linguagem reforça a ideia de antropomorfismo e volta a ser empregada quando as paredes são descritas como “vigilantes”, sugerindo que a casa tem um papel ativo, como se estivesse observando aqueles que nela habitam. É por meio do olhar da Sra. de Winter que a história se estrutura, e é ela quem nos conduz a perceber a casa como um organismo vivo, dotado de agência e capaz de assombrar. Ao descrever a casa como um organismo vigilante, a narradora expressa a sensação de estar sob constante observação pelas próprias expectativas que o espaço doméstico impõe.

Segundo Botting (1996, p.1), a atmosfera de escuridão, mistério e suspense é um elemento essencial para o cenário gótico e tem, por repetidas vezes, manifestado o retorno de acontecimentos passados. Sob essa perspectiva, é possível perceber como a presença do passado no presente surge no romance como uma fonte de assombração. No romance, o retorno de Rebecca é sempre colocado em luzes obscuras, pois esse retorno traz consigo o segredo de seu assassinato. Desde o início da narrativa até seu corpo retornar à costa em seu barco nomeado “*Je Reviens*” (Eu Volto), Rebecca é o retorno definitivo do passado e seu retorno sempre significa terror. Especialmente para a nova Sra. de Winter. Da organização do interior da casa e do exterior da propriedade, até a forma em que os criados mantêm o funcionamento do lar, cada detalhe reflete a vontade da primeira esposa:

Aquela era a sala de uma mulher, graciosa, frágil, alguém que escolhera cada móvel com grande cuidado, de modo que cada cadeira, cada vaso, cada pequeno objeto estivessem em harmonia com todos os demais e com a personalidade dela. Era como se a pessoa que arrumou aquela sala tivesse dito: “Eu quero isso, isso e isso”, escolhendo entre os tesouros de Manderley cada item que mais lhe agradava, ignorando tudo que não fosse de primeira, tudo que fosse medíocre, pondo a mão com instinto certo só no melhor. Não havia mistura de estilos, nem confusão de períodos, e o resultado era a perfeição de um jeito estranho e surpreendente, que não era friamente formal como a sala de estar mostrada ao público, mas cheia de vida, com um toque do mesmo brilho e esplendor dos rododendros agrupados ali, embaixo da janela. (du Maurier, 1938, p.117).

Nesse excerto, destaca-se a importância da presença de Rebecca na organização de Manderley. Rebecca é descrita como uma mulher assertiva e de bom gosto, que fazia escolhas

no arranjo do lar e administrava a casa como uma artista: filtrando o que há de melhor e realçando a beleza do espaço. Somado a isso, a ideia de harmonia no lar volta a se manifestar, desta vez associada à figura de Rebecca, que classifica e ordena o lar mantendo a harmonia dos objetos entre si, e com sua própria personalidade; como é revelado mais adiante por Maxim de Winter:

O maldito bom gosto dela tornou Manderley o que é hoje. Os jardins, as plantas, até as azaleias do Vale Feliz. Você acha que existiam quando o meu pai era vivo? Por Deus, isto aqui era selvagem... Lindo, selvagem e solitário com uma beleza própria, mas clamava por capricho, cuidado e pelo dinheiro que ele jamais investiria aqui, que eu não teria pensado em gastar, se não fosse Rebecca. Metade das coisas que você vê aqui nos aposentos não existia originalmente. A sala de estar como é hoje, a sala matinal... Tudo foi ideia de Rebecca. As cadeiras que Frith mostra com tanto orgulho aos visitantes nos dias que abrimos ao público, aquele painel de tapeçaria... Rebecca de novo. Algumas coisas até estavam aqui, mas guardadas nos quartos de despejo, porque meu pai não entendia nada sobre móveis ou quadros, mas a maioria foi Rebecca quem comprou. A beleza de Manderley que você vê hoje, a Manderley sobre a qual as pessoas falam, fotografam e pintam é tudo obra dela, tudo Rebecca. (du Maurier, 1938, p.324).

Isto posto, a beleza encantadora, semelhante à de um museu, de Manderley é atribuída ao gosto de Rebecca pela decoração de interiores. É o seu gosto que atrai as pessoas para a casa e faz com que a casa seja tão admirada. A propriedade, mantida intacta desde a sua morte, é uma vitrine de sua personalidade: os rododendros exuberantes plantados no jardim até o cardápio que será servido no presente é aquele que ela teria escolhido (du Maurier, 1938, p.119). É essa presença constante que perturba segunda esposa, que sente como se estivesse lutando contra um inimigo imbatível:

Talvez eu a assombrasse da mesma forma como ela me assombrava. Ela olhava para mim da galeria, como a Sra. Danvers dissera, sentava-se ao meu lado quando eu escrevia cartas à escrivãzinha dela. A capa que vesti, o lenço que usei. Eram dela. Talvez ela soubesse e tivesse me visto pegá-los. Jasper era o cachorro dela e corria ao meu lado agora. As rosas eram dela, e eu as cortara. Será que ela se ressentia e tinha medo de mim como eu me ressentia dela? Será que queria Maxim sozinho na casa de novo? Eu podia enfrentar os vivos, mas não os mortos. (du Maurier, 1938, p.281).

Desse modo, o horror vivenciado pela nova Sra. de Winter está intimamente ligado à presença constante da primeira esposa, que permanece inscrita em cada detalhe da casa. Não apenas a mansão se impõe de maneira vigilante aos olhos da nova esposa, mas também a lembrança de Rebecca, cuja personalidade dominante e bom gosto se fazem presentes em todos os espaços, do jardim à mobília. Essa equivalência entre a propriedade e a figura da primeira esposa complica ainda mais a posição da heroína, que se percebe em território alheio e incapaz de se reconhecer como dona do lar. A experiência de infortúnio é intensificada por Maxim, cujo modo de viver e de amar é orientado por visões patriarcais rígidas e pelos

códigos sociais do início do século XX. Sua postura inflexível em relação à propriedade e ao papel de suas esposas em *Manderley* reforça a sensação de ansiedade da heroína, revelando uma autoridade masculina sustentada por ideias tradicionais da esfera doméstica.

2.2. Maxim de Winter, o Chefe do Lar

Na obra, há uma forte ligação entre Maxim de Winter e a propriedade da qual ele é dono. A conexão entre Maxim e a propriedade é mais profunda e romântica do que a que o aristocrata possui com a atual Sra. de Winter. Enquanto a mansão é um pedaço material do passado no presente, Maxim de Winter é o agente para que essa conjuntura permaneça prosperando. Essa ideia pode ser substanciada pela maneira como o personagem é descrito. Na construção inicial da imagem de Maxim, levam-se em consideração as impressões da segunda Sra. de Winter têm do futuro marido durante um jantar:

Ao olhá-lo, pensei como destoaria do cenário da Flórida. Ele pertencia a uma cidade murada do século XV, com vielas de paralelepípedos e torres acuminadas, onde os moradores usavam sapatos pontudos e calças de lã. Seu rosto era deslumbrante, delicado, medieval de um jeito estranho e inexplicável, e me lembrei de um retrato que vi em uma galeria, não recordo bem onde, de um certo Cavaleiro Desconhecido. Se trocasse o *tweed* inglês por um traje preto, com camisa de renda no pescoço e nos punhos, ele olharia para nós em nosso novo mundo a partir de um passado longínquo em que os homens andavam de capa à noite e paravam à sombra de portas antigas... Um passado de escadarias estreitas e calabouços sombrios, de sussurros na escuridão, lâminas reluzentes de espadas e cumprimentos elegantes e discretos. Tentei me lembrar que Antigo Mestre havia pintado o retrato. Ficava em um canto da galeria, e seus olhos me acompanhavam da moldura escura... (du Maurier, 1938, p.40).

Embora à primeira vista Maxim pareça um típico aristocrata inglês do início do século XX, a descrição revela, na verdade, traços que o aproximam de uma figura aristocrática de caráter medieval. Sua aparência é inexplicavelmente anacrônica; essa percepção sustenta a ideia de que Maxim está segregado da realidade atual; ele parece alguém de um período distante. Como uma pessoa retratada em uma pintura antiga: inacessível. Além disso, neste trecho é possível notar que são as roupas de Maxim que contribuem para uma aparência mais natural no presente. Desse modo, pode-se dizer que as vestimentas de Maxim funcionam como uma forma de camuflagem deste cavaleiro medieval nos dias atuais. Esta caracterização informa que Maxim é uma figura que habita, a seu modo, simultaneamente o passado e o presente. Ainda que o novo mundo se configure como um espaço de mudança contínua e avanço iminente, o olhar de Maxim carrega o peso de um tempo passado, sua visão, longínqua, filtra o presente com os julgamentos e preocupações de um outro tempo.

Ademais, a figura de Maxim de Winter é construída como a de um homem sombrio que caminha pela escuridão: ele anda à noite; usa uma “capa”, portanto, é difícil discernir sua forma; ele é um homem que fica em pé nas sombras, as sombras trazem a ideia do difícil de enxergar, mas também da presença de segredos. Em consonância com essa perspectiva, a descrição de Maxim como um homem pertencente a um período de “calabouços sombrios”, “sussurros na escuridão” traz novamente a ideia de que ele é um homem lúgubre e severo que possui segredos assombrosos. Maxim de Winter se assemelha em sua aparência a um homem típico de uma época marcada pela violência e conhecida por sua brutalidade. A narração faz uso de elementos do gótico para descrever o mundo sombrio ao qual Maxim parece pertencer; um mundo feito de calabouços que remetem à prisão, sussurros na escuridão que sugerem a presença de segredos, lâminas reluzentes que insinuam violência e cumprimentos elegantes que marcam seu decoro.

Nesse contexto, a casa surge como uma extensão de seu dono, revelando a relação íntima entre espaço e sujeito. A casa, descrita como um museu, remete à preservação do passado e à ostentação de um estilo de vida aristocrático, marcado pela presença de ornamentos de luxo e artefatos valiosos. Paralelamente, a figura do proprietário é a de um homem que evoca uma irrealidade, distância, que naturalmente pertenceria a um retrato antigo, do tipo que se esperaria ver pendurado em uma parede de museu — o que reforça a ideia de que ele, assim como a casa, é parte de um passado protegido. Assim, Manderley e Maxim simbolizam a tradição e o status.

No romance, a relação entre o sujeito e o espaço se desenvolve mais profundamente no que tange à identidade. A propriedade de Maxim assume papel central, sendo essencial não apenas para a manutenção de seu status social, mas também para a afirmação de sua identidade. Na obra, é exposto como Manderley é uma prioridade na vida de Maxim e influencia suas atitudes. Ao abrir sua casa para visitas, promover bailes luxuosos e cultivar relações com os vizinhos, o proprietário tece, pouco a pouco, uma reputação de prestígio em Manderley.

O aristocrata adota um papel carismático com os vizinhos, pois é o que o seu estilo de vida lhe exige, esse tipo de comportamento é uma necessidade para a manutenção do seu status: “É uma questão de dedicação. Você não acha que eu gosto de visitar as pessoas, acha? Eu morro de tédio. Mas temos que fazer isso nesta parte do mundo.” (du Maurier, 1938 p.182). Nesse sentido, Maxim de Winter é subordinado às normas de um estilo de vida que se

distancia do padrão compartilhado pela maioria. Na obra, essa relação entre o homem e seu lar é apresentada através de uma dimensão quase romântica:

— Eu pensava muito em Manderley — disse ele. — Coloquei Manderley em primeiro lugar, antes de qualquer coisa. Mas esse tipo de amor não prospera. Não falam sobre isso nas igrejas. Cristo não disse nada sobre pedras e tijolos e paredes, o amor que um homem pode ter por seu pedaço de terra, seu solo, seu pequeno reino. Nada disso faz parte do credo cristão. (du Maurier, 1938, p.323).

Nesse excerto, percebe-se que para Maxim, seu amor pela propriedade é sagrado à sua maneira. Entretanto, o que é entendido como propriedade para Maxim se estende para além dos arredores da casa, indo até a sua relação com as suas esposas. O casamento, para as duas esposas de Maxim, não se configura como espaço de afeto, mas como um vínculo marcado pela repressão e pela tentativa de apagamento. Para o personagem o que realmente importa é a preservação da casa e a manutenção dos preceitos patriarcais que sustentam seu modo de vida. Desse modo, a vida conjugal revela-se mais como instrumento de perpetuação de um ideal social do que como relação entre sujeitos em pé de igualdade.

3. O CASAMENTO COMO TÚMULO EM *REBECCA*

O casamento tem sido concebido como a união entre duas pessoas que compartilham não apenas um vínculo legal, mas também uma vida em conjunto. No entanto, historicamente esse compromisso esteve associado não apenas ao amor e ao companheirismo, mas também a um modo de garantir heranças, estabelecer alianças familiares e de participação nas convenções sociais. Dentro dessa estrutura, a relação conjugal nem sempre foi equilibrada; por muitos anos o marido assumia frequentemente uma posição de autoridade quase paternal sobre a esposa, possuindo liberdade para controlar decisões e limitar sua autonomia.

Em estudos sobre a figura do marido na literatura gótica, Massé (1990, p.697) observa que, no gênero, o “grande amor” do marido pode ser definido pelo seu ciúme excessivo e seu confinamento da jovem esposa em uma propriedade rural. Segundo a autora, nas narrativas góticas em que o casamento ocupa um papel central, o marido acredita que a esposa deve ser uma extensão narcísica de sua própria personalidade, e não um indivíduo separado. Sob essa ótica, é possível olhar para a relação conjugal de Maxim de Winter com suas esposas como sendo uma substanciada pela opressão e pela negação do sujeito feminino.

A concepção de uma nova vida através do matrimônio traz para a heroína de *Rebecca* um cotidiano de ansiedade e desilusões. O lar é uma fonte de lembranças do passado, enquanto o casamento, antes visto como uma fonte de emancipação, revela-se, na prática, um meio de silenciamento e apagamento de sua individualidade. Ao renunciar ao emprego de acompanhante, a segunda esposa acredita estar superando sua condição subalterna para assumir uma posição de maior autonomia e mobilidade, proporcionada por seu novo status aristocrático. No entanto, esse sonho de emancipação não se realiza. Em vez disso, a heroína entra em um casamento no qual passa a viver sob o domínio do marido. Ela, então, torna-se “propriedade” a ser administrada. O estado de subjugação da Sra. de Winter é exposto a ela imediatamente por Maxim em sua proposta de casamento, no qual ele não fala de palavras de amor, mas sim das obrigações que a esperam na vida de casada:

Em vez de ser dama de companhia da Sra. Van Hopper, você se tornará a minha, e seus deveres serão quase os mesmos. Eu também gosto de livros na biblioteca, flores na sala de estar e de jogar besigue depois do jantar. E de alguém que sirva chá. A única diferença é que não tomo Taxol, prefiro sal de fruta, e você nunca deve deixar que eu fique sem minha marca favorita de pasta de dente. (du Maurier, 1938, pp.81-82).

Neste trecho, é visível que o controle sobre a vida dela passou de sua então chefe, Van Hopper, para outro chefe: seu marido. O casamento, nesse contexto, é representado como uma extensão da vida profissional. Maxim não deseja uma esposa, e sim uma empregada. A maneira como Maxim descreve as obrigações dela após o casamento revela que a relação não se sustentaria em companheirismo, mas em uma dinâmica de servidão. Apesar da segunda Sra. de Winter sentir a estranheza e a ausência de romantismo desse pedido: “Nos livros, os homens se ajoelhavam diante das mulheres, sob o luar. Não as pediam em casamento no café da manhã, não daquele jeito.” (du Maurier, 1938, p.81), ela opta por ignorar essa frieza no instante em que Maxim menciona a possibilidade de mostrar-lhe Manderley. Logo, a jovem é seduzida pela ideia de visitar Manderley e pelo que esse casamento poderia lhe proporcionar: um lar glamoroso, ascensão social e amor.

No entanto, assim como exposto no pedido de casamento, a realidade do casamento não viria a ser um conto de fadas. Para a segunda Sra. de Winter, o matrimônio é marcado por opressão e domesticação. Durante uma conversa entre Maxim e sua irmã, Beatrice, o gesto de carinho do marido ao acariciar a mão da Sra. de Winter desperta na esposa uma reflexão sobre a posição que ocupa dentro do casamento e sobre o olhar do marido em relação a ela, comparando-se ao cachorro da família: “É isso que faço com Jasper, pensei. Estou sendo como Jasper agora, encostada nele. Ele faz carinho em mim de vez em quando, sempre que se lembra, eu fico feliz e chego mais perto dele por um instante. Ele gosta de mim do mesmo jeito que eu gosto de Jasper.” (du Maurier, 1938, p.136). A comparação feita pela segunda esposa sobre o carinho de Maxim demonstra um grau de consciência de sua posição neste casamento; ao comparar-se – sob o toque de Maxim – a Jasper, o cachorro da família, ela traça uma semelhança entre sua condição e a de um animal domesticado, domado, subordinado e sob a posse de um dono. Sugerindo que, sob o toque do marido, ela não se sente amada como mulher, mas domesticada como um animal. Além disso, as obrigações impostas pelo casamento e pelo novo estilo de vida geram ansiedade na segunda esposa. Essas tensões se intensificam com a presença do marido no lar, uma constante lembrança de seu dever:

Agora que eu sabia que Maxim estava seguro em Londres e eu tinha comido meus biscoitos, eu me sentia bem e curiosamente feliz. Fui tomada por uma sensação de liberdade, como se não tivesse nenhuma responsabilidade. Parecia um sábado quando se é criança. Sem aulas, sem lição de casa. Um dia totalmente livre, para fazer o que quisesse. Vestir uma saia velha e um par de sapatos confortáveis e brincar com as crianças do bairro. Eu tinha essa mesma sensação. Não havia me sentido assim durante nenhum momento em que passara em Manderley. Devia ser porque Maxim tinha ido para Londres. (du Maurier, 1938, p.189).

Nesse excerto, é possível observar como o casamento traz um sentimento de encarceramento para a segunda esposa, que, com a partida do marido, sente-se livre. A comparação da esposa entre sua liberdade e a liberdade de uma criança — sem aulas, sem tarefas, sem obrigações — revela a prisão simbólica de sua vida conjugal em *Manderley*. A vida de casada com Maxim de Winter é um processo contínuo de aprendizado sobre os modos de viver naquela classe social, a obrigação de reproduzi-los em seu comportamento e de adaptação constante a esse “outro mundo”. Ao relacionar seu estado de liberdade com vestir suas roupas velhas, há a ideia de que a liberdade está associada à simplicidade, a não viver em função das aparências. No entanto, o casamento sujeita a personagem a uma performance constante, anulando sua individualidade em prol das exigências do papel conjugal. Como observam Wallace e Smith (2009), as metáforas góticas de aprisionamento feminino sobre o casamento podem ser encontradas antes mesmo do que entendemos como o período “gótico”. Em *Female Orations* (1662), Margaret Cavendish, duquesa de Newcastle, escreveu:

... homens são tão inconcebíveis e cruéis conosco, que se empenham em nos proibir de todos os tipos e espécies de liberdade, para não nos permitirem associar-nos livremente com pessoas do nosso próprio sexo, mas de bom grado nos enterrariam em suas casas ou camas, como em uma sepultura; a verdade é que, vivemos como morcegos ou corujas, trabalhamos como animais e morremos como vermes. (Cavendish, 1662 apud James, 2003, p.248).

Além das comparações com animais noturnos, associadas à ideia de seres que vivem na escuridão, e com animais subterrâneos, que reforçam a noção de sepultamento, todos esses elementos constituem traços de uma escrita reconhecida como gótica. Sobre a definição do casamento naquela altura, de acordo com Wallace e Smith (2009, p.29, apud Hobby, 1989, p.4), “marido e mulher eram uma só pessoa, e essa pessoa era o marido”. A metáfora do sepultamento ilustra a apropriação masculina do sujeito feminino no casamento, refletindo o processo pelo qual o nome e a identidade da mulher são silenciados nessa instituição. Segundo os autores, no século XX, metáforas de sepultamento e aprisionamento ganharam destaque na teoria feminista. Essas imagens foram utilizadas por diversas autoras, como Virginia Woolf, Adrienne Rich, Luce Irigaray, Sarah Kofman e Judith Butler. Nesse contexto, consolidaram-se como ferramentas teóricas potentes para a análise dos mecanismos de repressão da subjetividade feminina.

No romance, essas metáforas aparecem tanto na representação do lar quanto na vivência conjugal das esposas. *Manderley* é descrita como um “túmulo”, com temores e sofrimentos enterrados em suas ruínas (du Maurier, 1938, p.28). Essa comparação se estende a outros momentos da obra. A descrição da casa como um túmulo remete a quando Jack

Favell, primo de Rebecca, conhece a heroína e, ao falar sobre como Manderley permanece inalterada, questiona: “E o que a senhora acha de tudo? Gosta de ficar enterrada aqui?” (du Maurier, 1938, p.200). Em ambos os trechos, observa-se a associação entre o lar e a morte: a casa onde a Sra. de Winter vai morar após o casamento é descrita como um túmulo, e sua permanência nesse lar é comparada ao estado de sepultamento. Essa concepção do espaço doméstico após o casamento dialoga com a perspectiva apresentada por Margaret Cavendish em 1662, que articula o lar e o casamento como mecanismos de repressão da mulher.

Essa metáfora ganha maior expressão ao longo do texto. Durante os preparativos para o baile em Manderley, a sra. de Winter durante um jantar com Maxim na casa de Frank Crowley, gerente da propriedade: “Estávamos com o humor animado que as pessoas têm depois de um enterro. [...] Eu me sentia como na manhã em que me casei. Com a mesma sensação inquietante ³de que tinha ido longe demais para voltar.” (du Maurier, 1938, p.249). O casamento volta a ser associado ao enterro, enfatizando que, assim como na morte, o matrimônio implica um caminho sem volta. Ainda que represente uma mudança de vida, essa nova realidade configura-se mais como encerramento do que como recomeço.

Ao questionar-se se tem sido um bom marido, Maxim de Winter percebe que a jovem esposa perdeu a vitalidade desde o início do casamento e a chegada a Manderley: “Você é feliz aqui? [...] você emagreceu. Perdeu o viço.” (du Maurier, 1938, p.184). A incerteza do marido quanto à felicidade da esposa, somada à percepção de sua aparência abatida, reforça a ideia de que o matrimônio tem um efeito desgastante sobre ela. A perda de peso e de vigor evidencia como a vida conjugal se torna uma experiência capaz de enfraquecer e adoecer a mulher.

Enquanto a Sra. de Winter é marcada pela dependência do casamento, se submetendo ao ambiente opressor comandado por seu marido, a primeira esposa caminha por outro lado. Rebecca usa o casamento como um facilitador para o exercício da sua independência, fazendo uso do que a oprime para se beneficiar. O casamento se mostra como uma máscara perfeita para encobrir sua vida sexual fora do casamento. A primeira esposa faz um acordo com o marido no qual o casamento seria uma fachada para ambos. Para Maxim, um engrandecimento para seu poder masculino, para Rebecca, um modo de esconder seus relacionamentos extraconjugais “[...] vou cuidar da preciosa Manderley para você, torná-la a casa mais famosa de todo o país, se você quiser. E as pessoas vão nos visitar, ter inveja e falar

³ Na edição usada para análise, a palavra *stifled* do original em inglês, foi traduzida como “inquietante”. Contudo, a tradução mais precisa seria “sufocante”, que preserva melhor o sentido presente no original.

sobre nós. Vão dizer que somos o casal mais sortudo, mais feliz e mais bonito de toda a Inglaterra.” (du Maurier, 1938, p.322).

Dessa maneira, a primeira esposa rompe com a concepção tradicional do casamento que posiciona a mulher como objeto do desejo sexual e o homem como o sujeito. Nesse enquadramento, Rebecca se configura como uma mulher anacronista ao desfrutar da sexualidade e rejeitar a instituição do casamento. É por desafiar as expectativas sociais de gênero que Rebecca se torna uma ameaça à autoridade do marido. Maxim de Winter não assassina a primeira esposa porque a infidelidade o fere emocionalmente, mas sim porque a infidelidade da mesma traz o risco da legitimidade em Manderley: “Se eu tivesse um filho, Max, nem você nem ninguém no mundo provaria que ele não era seu. Ele cresceria aqui em Manderley, com o seu nome. Não haveria nada que você pudesse fazer. E, quando você morresse, Manderley seria dele.” (du Maurier, 1938, p.329). Essa sugestão feita por Rebecca é o estopim que leva Maxim a tirar-lhe a vida e ocultar seu corpo. Caso ela de fato estivesse grávida de outro homem, tanto Manderley quanto o sobrenome de Winter seriam passados adiante para o filho de outro homem, colocando então a linhagem familiar de Manderley em risco. Sob essa perspectiva, o que está sendo ameaçado com a transgressão de Rebecca é a continuidade da autoridade masculina que se define pelo poder sobre a esposa e a propriedade.

O corpo de Rebecca se torna então um alvo da violência masculina, que possui o objetivo de supressão do que é antagônico aos costumes estabelecidos em uma sociedade patriarcal. Como pontua Massé (1990, p.696), “no gótico, as crenças dos maridos em seus próprios direitos levam à destruição física e psicológica das esposas, pois elas não conseguem fundir suas próprias identidades inteiramente com seus maridos.”. Ao ultrapassar as expectativas do marido e viver uma vida completamente livre, Rebecca é punida com a morte, a transgressão sendo seu crime. O assassinato de Rebecca, para Maxim, assume o caráter de uma correção moral, e não de um ato monstruoso, é uma atitude que ele tomaria novamente se fosse preciso: “Não me arrependo de nada. Se tivesse que acontecer de novo, eu não faria nada diferente. Estou feliz por ter matado Rebecca... Nunca sentirei remorso por causa disso, nunca, nunca.” (du Maurier, 1938, p.350). Nesse sentido, tudo o que foge ao ideal normativo do casamento precisa ser eliminado, mesmo que isso signifique recorrer à violência e ao silenciamento.

4. A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA EM *REBECCA*

A identidade na literatura gótica é marcada pela instabilidade e pela transformação. Botting (1996, p.13) observa que os estudos críticos do gênero o associam às noções de sexualidade e identidade. Para Silva (2014, p.30), identidade e diferença são indissociáveis, pois a identidade se define pela distinção em relação ao outro: “identidade é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições”. O autor também destaca que a identidade é um processo socialmente construído, mediado por relações de poder e por sistemas classificatórios que definem aqueles que pertencem a determinados grupos, aqueles que, pelas suas diferenças, não. Esses sistemas, baseados em dualismos (eu/outro, local/forasteiro), hierarquizam e marginalizam o “outro”, entendido como desviante.

Como observa Fleenor (1993, p.15), o gótico feminino é “uma forma criada por dicotomias e pelas tensões subsequentes causadas pela dialética entre a sociedade patriarcal, o papel da mulher e as contradições e limitações inerentes a ambos.”. O gênero expõe contradições do patriarcado, colocando em pauta o papel da mulher nesse sistema. Mais do que um espelho do medo e da repressão, o gênero emerge como um espaço de questionamento e de subversão das estruturas que tentam definir o feminino. Williams (2016, p.95) ressalta que “a posição patriarcal da mulher é inerentemente infamiliar”, pois ela é confinada a papéis estreitos. A “estreiteza” desses papéis não é casual: indica que determinadas feminilidades são percebidas como ameaçadoras, e o medo que elas despertam justifica sua repressão.

Sob essa perspectiva, é possível observar na literatura gótica o reflexo do processo histórico de categorização dos papéis femininos, estruturado em torno da oposição entre a mulher “boa” e a “má”. Essa dicotomia assume diversas denominações — anjo/monstro, madonna/prostituta, anjo/*femme fatale* —, mas converge para uma única concepção de feminilidade: a mulher “boa”, associada à passividade e à devoção, em contraste com a mulher “má”, marcada pela independência e pela sexualidade. Dentro dessa oposição, a mulher boa é a figura valorizada, sendo entendida como um ideal a ser seguido. A mulher má, por transgredir esse ideal, torna-se alvo de estigmatização, sendo frequentemente demonizada. Por muitas vezes, ela é construída como monstruosa e classificada como “anormal”.

O termo “anjo do lar” tem origem no século XIX e foi popularizado pelo poema britânico intitulado *The Angel in The House* (1854), no qual Coventry Patmore descreve sua

esposa como o ideal vitoriano de esposa. No poema, a esposa é apresentada como um ideal de virtude; marcada pelo sacrifício, pureza, docilidade e submissão ao marido. Sob esse modelo, a identidade feminina é moldada para servir ao lar, colocando o espaço doméstico como prioridade. A figura feminina retratada por Patmore passou a representar o ideal de feminilidade na época, e o termo “anjo do lar” passou a ser usado para se referir a qualquer mulher do período que personificou esse ideal. Como observam Gilbert e Gubar (1979, p.66), “No entanto, para o século XIX, de caráter mais secular, o modelo eterno de pureza feminina não era representado por uma madona celeste, mas sim por um anjo do lar.”.

A mulher “anjo” apareceu em inúmeros romances dos séculos XIX e XX, assim revelando como esses ideais de pureza, devoção e subserviência feminina estavam sendo continuamente trabalhados na literatura. Em seu discurso *Profissões para Mulheres* (1942), Virginia Woolf revela o desejo de eliminar o ideal da mulher anjo, a quem descreve como um “fantasma” que surgia sempre que se dedicava à escrita, caracterizando-a da seguinte forma:

Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitiço era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza –enrubescer era seu grande encanto. Naqueles dias – os últimos da rainha Vitória – toda casa tinha seu Anjo. (Woolf, 2012, p.4).

A anjo do lar, assim como descreve Woolf, é altruísta, submissa e dedicada ao lar acima de tudo. A autora destaca como essas características eram valorizadas como virtudes, configurando a obediência e a passividade em traços desejáveis. Desse modo, há a ideia de que esse ideal de feminilidade funciona como a negação da concepção da mulher como um sujeito como qualquer outro: ela suporta todas as dificuldades, não questiona ou se rebela, pois não tem vontade própria, vive pelos outros e mantém-se pura; é quase sobre-humana. Neste contexto, surge uma identidade definida pela diferença em relação à mulher anjo: a mulher fatal, “monstruosa”. Essa figura representa a antítese do mito da esposa vitoriana que se sacrifica e se submete a uma existência meramente decorativa. A *femme fatale* encarna um poder feminino ameaçador ao romper com os papéis de gênero tradicionais, exibindo independência e liberdade sexual.

De acordo com Gilbert e Gubar (1979, p.63), as imagens de “anjo” e “monstro” foram tão onipresentes na produção literária masculina que também permeiam a escrita feminina, a tal ponto que poucas escritoras conseguiram fugir definitivamente de qualquer uma dessas

figuras em suas obras; tão potente é essa dicotomia na literatura e na sociedade. Na obra de Daphne du Maurier, essa dicotomia surge através das senhoras de Manderley; cada uma se enquadra em um lado da dicotomia mulher má/boa. A Sra. de Winter encarna a figura do anjo, enquanto Rebecca se enquadra na categoria de *femme fatale*, sendo percebida como “monstruosa” por seu apetite sexual e personalidade manipuladora.

4.1. Sra. de Winter, a Mulher Anjo

A Sra. de Winter é apresentada como uma jovem sem presença marcante; ela se mantinha sempre isolada e sem destaque. Após o casamento, esse cenário se modifica: ela passa a ter uma casa para zelar, pessoas para agradar e um marido para cuidar. Após se tornar Sra. de Winter, seu casamento e Manderley se tornam o centro de suas aspirações. Em sua chegada, a esposa imagina uma realidade mais simples longe da propriedade, na qual ela poderia cuidar de Maxim:

Eu trabalharia na cozinha, que seria sempre um brinco, e serviria o jantar. Depois do jantar, Maxim leria o jornal, apoiando as botas na grade da lareira, e eu pegaria na gaveta da cômoda uma pilha de roupas para remendar. Sem dúvidas seria uma vida tranquila e rotineira e mais fácil, sem grandes exigências. (du Maurier, 1938, p.93).

O excerto ilustra como a Sra. de Winter emerge, no romance, como uma mulher que busca assumir o papel de dona do lar, zelando pela casa e pelo marido, incorporando o ideal da mulher anjo. A personagem revela uma inclinação a esse ideal tradicional, no qual a identidade de uma “boa mulher” está diretamente vinculada ao desempenho de esposa devota e dona de casa. Ela deseja ser uma boa esposa e tornar seu casamento bem-sucedido; seu maior objetivo é ser amada pelo marido e fazê-lo feliz. Para a segunda esposa ter um casamento de sucesso é primordial: “Achei que não havia nada tão degradante quanto um casamento fracassado.” (du Maurier, 1938, p.279). Essa fala revela como, para a Sra. de Winter, não é apenas a relação que se desfaz no divórcio, mas sua própria honra. Sua identidade está, de tal modo, tão ancorada no papel conjugal que o insucesso do casamento equivale ao seu insucesso pessoal como mulher. Essa relação expõe a força da ordem patriarcal que reduz seu valor ao seu êxito ou fracasso no lar e no matrimônio.

Nesse sentido, a Sra. de Winter configura-se como uma heroína típica do gótico. Como aponta Mussel (1993, p.67), “as protagonistas da ficção gótica são sempre essencialmente mulheres domésticas, preocupadas em provar a sua feminilidade através das atividades

domésticas”. No romance, a Sra. de Winter busca afirmar-se como dona do lar, garantindo que sua identidade se situe no lado valorizado da dicotomia feminina.

Na categoria de anjo, espera-se que a esposa olhe para o marido não apenas como companheiro, mas também como alguém de quem deve cuidar de modo quase maternal. Em diferentes momentos do romance, a segunda esposa expressa esse desejo de ocupar simultaneamente os dois papéis, confessando: “Queria ser sua esposa, sua mãe [...]”. (du Maurier, 1938, p.240). A fusão entre os papéis de esposa, mãe e irmã, própria desse modelo de feminilidade, reaparece no seguinte trecho: “Você sabe que eu o amo mais do que tudo. Nunca houve ninguém além de você. Você é meu pai, meu irmão e meu filho. Todas essas coisas” (du Maurier, 1938, p.184). Essa postura dialoga diretamente com a definição apresentada por Hogle (2002, p.199), segundo a qual a mulher “anjo” é “[...] definida em relação aos seus homens (como filha, esposa, irmã ou mãe) e caracterizada por sua inocência infantil, ternura amorosa e abnegação, uma pureza moral frequentemente representada como assexualidade, sua vulnerabilidade e dependência atraentes”.

Ao representar esse ideal no romance, a heroína passa a olhar para o marido como uma mãe, comparando-o a uma criança fragilizada: “[...] os olhos de uma criança que sofre, de uma criança amedrontada” (du Maurier, 1938, p.153). Ao assumir esse papel, a esposa retira do marido a responsabilidade exigida de um adulto, justificando seus erros para que a integridade do lar e do amor entre eles se mantenha preservada. Maxim não comprou-lhe novas roupas e não disse estar apaixonado, pois “não tivera tempo” (du Maurier, 1938, pp.85 e 134). Diante dessa indiferença, a Sra. de Winter assume uma postura conformista: “Se você não se importa, eu também não me incomodo.” (du Maurier, 1938, p.94). Estes excertos revelam, de forma sutil, a postura de conformidade da segunda esposa. Ao escolher não contestar a postura do marido e não manifestar seus próprios desejos, a Sra. de Winter, mais uma vez, encarna perfeitamente o papel da mulher anjo, definida por seu silêncio e resignação.

No romance, a Sra. de Winter incorpora uma dimensão central do modelo da mulher anjo: a pureza sexual. Sua ausência de experiências sexuais reforça a imagem de virtude virginal valorizada nesse ideal de feminilidade. Sua inexperiência é enfatizada ao longo do texto, tanto nas observações da narradora quanto nos diálogos em que a própria reconhece ter sido escolhida por Maxim por essa característica: “Você sabia que eu era entediante e quieta e inexperiente e que não haveria fofoca sobre mim” (du Maurier, 1938, p.183). Esse aspecto se

evidencia no diálogo em que Maxim questiona se não seria velho demais para ela; a jovem nega, afirmando não gostar de homens mais jovens, ao que Maxim responde: “Você nunca conheceu nenhum” (du Maurier, 1938, p.84), reforçando a imagem da esposa como uma mulher intocada.

Ao se submeter plenamente às expectativas do ideal da mulher anjo, a Sra. de Winter acaba aprisionada na concepção de que não pode ser tratada com igualdade. Mesmo assumindo todas as responsabilidades de uma adulta — cuidar do lar e do marido—, continua a ser, paradoxalmente, percebida como uma criança cuja inocência precisa ser preservada. Como aponta Bade (1979, p.23), a mulher nesse ideal era “uma espécie de mulher-criança, mantida em um estado de dependência infantil constante”.

Antes do casamento, a segunda esposa era excluída e subjugada por sua patroa, Van Hopper. Posteriormente, com o matrimônio, essa condição se intensifica, com o marido que não a vê como igual ou adulta. Mas sim, rejeita seu crescimento, a infantilizando e procurando mantê-la ignorante. Essa postura torna-se perceptível desde o início do relacionamento, quando Maxim justifica o porquê de estar saindo com ela: “Porque você não está vestindo uma roupa de cetim preto, não usa um colar de pérolas e não tem trinta e seis anos.” (du Maurier, 1938, p.65). Uma mulher com essa descrição é uma mulher experiente, de elegância, o oposto da simplicidade infantil tão desejada por Maxim.

Quando a narradora se declara para ele dizendo que o ama “desesperadamente” e que chorou a noite inteira por acreditar que não o veria mais, Maxim responde da seguinte maneira: “Que Deus a abençoe! [...] Um dia, quando chegar à venerável idade de 36 anos que você disse desejar ter, vou lhe fazer lembrar este momento. E não vai acreditar em mim. É uma pena que você tenha de crescer.” (du Maurier, 1938, p.81). A fala de Maxim está imbuída de um desejo de preservar a juventude da segunda esposa, como se o crescimento dela fosse uma ameaça à relação ou, mais precisamente, à forma como ele é visto por ela. A ideia de que “é uma pena que você tenha de crescer” revela um desejo de congelamento do tempo, de manter a esposa em um estado de inocência no qual ele ainda é idealizado por ela, além de ser uma forma sutil de controle e reafirmação de seu domínio sobre ela.

Essa dinâmica é reforçada na narrativa através de apelidos como “minha boa criança” (du Maurier, 1938, p.151), pela sugestão de Maxim de que a esposa vá ao baile vestida de Alice no País das Maravilhas (du Maurier, 1938, p.239), o que reforça a associação da personagem à infância. Assim como suas afirmações de colocá-la de “castigo” (du Maurier,

1938, p.246), que reproduzem o padrão de correção aplicado a crianças. Logo, estabelece-se uma contraposição entre a ideia de mulher e criança: ser tratada como criança implica ser moldada, ensinada. A Sra. de Winter não está em um casamento que a aprisiona apenas fisicamente, mas também está sendo psicologicamente reprimida; há uma fronteira que ela não pode ultrapassar.

Ao se imaginar como Rebecca na mesa de jantar, imitando o que ela imagina terem sido os trejeitos de sua antecessora, ela é repreendida pelo marido, que aponta que ela expressava “um lampejo de mulher vivida nos olhos. E não o tipo de vivência que uma mulher deveria ter” (du Maurier, 1938, p.246)⁴. Rebecca é a personagem que mais exerce sua sexualidade e independência, sendo inteiramente classificada por isso. Desse modo, é possível correlacionar esse “tipo errado de conhecimento” ao conhecimento da sexualidade. De fato, Maxim deseja controlar tanto a individualidade quanto o conhecimento da feminilidade adulta são negados para seu próprio bem:

Escute, meu doce. Quando você era garotinha, foi proibida de ler certos livros e seu pai os trancou à chave para que não mexesse neles? [...] Pois então, um marido não é muito diferente de um pai, no fim das contas. Existem certas coisas que prefiro que você não saiba. É melhor que fiquem trancadas” (du Maurier, 1938, p.246).

Posto que os livros são símbolos de conhecimento, a proibição de Maxim revela seu desejo de controlar o conhecimento e o crescimento de sua esposa. Maxim não apenas a infantiliza, mas também se posiciona como autoridade paternal. Essa comparação evidencia a lógica patriarcal da relação: Maxim controla o conhecimento de sua esposa e assume um papel vigilante, visando mantê-la ignorante e inocente como a criança. Contudo, a Sra. de Winter se opõe a essa concepção essencialista de identidade, desejando fortemente escapar dessa classificação infantil:

Gostaria que ele não me tratasse como criança, um tanto mimada, um tanto irresponsável, alguém para afagar de tempos em tempos, quando tivesse vontade, mas em geral esquecida, despachada com um tapinha no ombro e uma ordem para ir brincar. Queria que alguma coisa acontecesse e me fizesse parecer mais sábia, mais madura. [...] Eu não queria ser criança. (du Maurier, 1938, p.240).

Neste trecho estão expressos a rejeição pelo papel infantilizado e o desejo por transformação: ela deseja fugir dessa identidade que lhe é imposta. Segundo Hall (1992, p.13), a identidade unificada, completa e coerente é uma fantasia, a identidade é na verdade

⁴ No texto original, há a palavra “knowledge”, que sugere a ideia de conhecimento, enquanto a tradução da edição escolhida optou por “vivência”: “You had a twist to your mouth and a flash of knowledge in your eyes. Not the right sort of knowledge.” A escolha por “vivência” altera o sentido da frase, pois transforma a ideia de conhecimento racional em algo mais ligado à experiência pessoal.

móvel, e o sujeito é suscetível à mudança. Sob essa perspectiva, a identidade da Sra. de Winter pode ser compreendida como estando em processo contínuo de construção no qual a personagem busca a transição da classificação de criança para a de mulher adulta. No romance, esse amadurecimento está intimamente ligado ao despertar e à compreensão de sua própria sexualidade; ao frisar um dos males de sua juventude, ela alega que sua inexperiência era um deles, afirmando que “arte de sedução” lhe era um jogo desconhecido (du Maurier, 1938, p.63). A Sra. de Winter encara sua inexperiência sexual negativamente; esse reconhecimento sinaliza um desejo interno de transformação no qual ela passa a almejar se tornar uma mulher adulta.

A identidade da segunda esposa é construída não apenas a partir do desejo de ser reconhecida como adulta, mas sobretudo pela constante comparação com Rebecca, sua antecessora. Essa comparação a leva a se sentir inferior, enxergando em Rebecca todas as qualidades que julga não possuir, sentindo-se uma mulher incompleta. A primeira diferença a ser notada é a maior marca de identificação: o nome.

O nome nos identifica e informa quem somos. No romance, a segunda esposa não é nomeada, sabemos apenas que seu nome é “adorável e incomum” (du Maurier, 1938, p.50). O nome atribuído à segunda esposa, “Sra. de Winter”, não projeta sua individualidade, mas a inscreve como apêndice do marido. Sua identidade é reduzida a uma existência relacional, sendo reconhecida não como um sujeito à parte, mas como uma extensão de Maxim de Winter. Por outro lado, a primeira esposa é definida para além do seu título: entre as duas, Rebecca é o sujeito nomeado. O próprio nome da personagem nomeia a obra, refletindo sua independência e centralidade na narrativa.

Ao tentar reconstruir o mosaico de sua antecessora, a segunda esposa assume um papel investigativo, identificando diferenças físicas ao experimentar uma peça de roupa: “Quem a usara era uma pessoa alta, magra, com ombros mais largos do que os meus [...]” (du Maurier, 1938, p.154), mas também na personalidade. Ao sentar-se à escrivaninha de Rebecca, reflete sobre a eficiência que marcava a primeira esposa, reconhecendo, nesse gesto, a ausência dessa qualidade em si mesma:

Quem se sentou ali antes de mim não perdera tempo, como eu estava fazendo. Usara o telefone da casa para dar ordens para o dia, de forma rápida e eficiente, e passara o lápis, talvez, por um item do cardápio que não lhe agradara. Ela não dissera “Sim, sra. Danvers” e “Claro, sra. Danvers”, como eu acabara de fazer. (du Maurier, 1938, p.120).

A comparação com Rebecca revela como a presença da antecessora funciona como um espelho perturbador, no qual a segunda esposa enxerga não apenas a ausência de características valorizadas socialmente — como a eficiência no espaço doméstico, almejada no arquétipo de anjo do lar —, mas também o desejo de possuir tais qualidades. Sob essa perspectiva, Rebecca, enquanto “outro”, é alvo, simultaneamente, do medo da protagonista de nunca corresponder às expectativas de senhora de Manderley e de fascinação por ser a figura que domina plenamente esse papel. Essa tensão entre atração e repulsa, típica da tradição gótica, evidencia como a identidade da nova esposa se constrói a partir da sombra da primeira; sempre se comparando e construindo sua identidade através da diferença. Uma diferença reforçada não somente por si mesma, mas também por terceiros, como ilustra a observação de Beatrice, sua cunhada: “Você é tão diferente de Rebecca” (du Maurier, 1938, p.140). A diferença entre os quartos torna-se mais um motivo para que a segunda esposa se compare a Rebecca e se sinta inferiorizada. Enquanto a Sra. de Winter é alojada em um antigo quarto de hóspedes, reformado para recebê-la, o quarto de Rebecca, na ala oeste, permanece intocado e é significativamente maior. A Sra. Danvers enfatiza essa desigualdade ao destacar a inferioridade do novo quarto frente ao de Rebecca:

O quarto na suíte grande é duas vezes maior do que este; um quarto muito bonito, também, com arabescos nos tetos. As poltronas acolchoadas são muito valiosas, assim como a cornija entalhada da lareira. É o cômodo mais bonito da casa. E as janelas dão para o mar além do gramado. (du Maurier, 1938, p.76).

Tais observações são interpretadas pela Sra. de Winter como um reforço de sua inferioridade e sentimento de deslocamento em Manderley: “[...] aquele quarto, onde eu seria instalada, era um tanto inferior, não chegava aos padrões de Manderley, um quarto de segunda categoria, para uma pessoa de segunda categoria” (du Maurier, 1938, p.107). Ao enxergar o próprio reflexo dentro do quarto de Rebecca, a Sra. de Winter se vê com uma aparência desvanecida: “Como meu rosto estava branco e magro no espelho, o cabelo caído, liso e sem vida. Eu era sempre assim? Deveria ter mais cor na pele. O reflexo me encarou, pálido e sem graça.” (du Maurier, 1938, p.206). Seu reflexo simboliza não apenas sua aparência, mas também a sensação que tem diante da antecessora. Ao adentrar o espaço mais íntimo de Rebecca, seu quarto, e perceber sua personalidade impressa em cada detalhe, ela se sente “pálida”, “sem graça”, quase “apagada” em comparação. É como se a força da identidade de Rebecca continuasse a dominá-la, empalidecendo sua própria existência, revelando suas fissuras como Sra. de Winter.

Para a heroína, assumir o papel de Sra. de Winter é significativo, pois essa posição lhe confere prestígio e reconhecimento social, elementos que eram ausentes em sua vida antes do matrimônio. Além disso, essa posição lhe dá um nome; um título ao qual ela recorre sempre para se assegurar de sua identidade: “Eu seria a Sra. de Winter”, “Eu sou a Sra. de Winter”. (du Maurier, 1938, pp.83, 85 e 241). Contudo, a presença de Rebecca desestabiliza a fixação dessa identidade. Quando é chamada de “Sra. de Winter” pela primeira vez ao telefone em Manderley, imediatamente interpreta que se trata de uma ligação para Rebecca, e não para ela: “Acredito que você tenha se enganado [...] A Sra. de Winter morreu há mais de um ano” (du Maurier, 1938, p.119). A Sra. de Winter não consegue se reconhecer nesse papel, pois acredita que Rebecca o desempenhou de maneira insuperável. Para ela, Rebecca é a perfeita dona do lar — talentosa, bela, refinada e admirada por todos.

No entanto, essas qualidades são menos consistentes do que parecem à primeira vista. No desenrolar do romance, a figura de Rebecca passa a ser construída negativamente: é revelado que a primeira esposa subverte o arquétipo da mulher “boa” e despreza o sobrenome de Winter ao recusar o casamento como o centro de sua vida. Nesse contexto, para ser a Sra. de Winter perfeita e a esposa ideal para Maxim, a diferença de Rebecca não pode ser interpretada como desejável ou ideal para a segunda esposa; não pode haver identificação. Rebecca representa um determinado tipo de feminilidade que é rejeitado pelo marido e pela sociedade; ela pertence a uma classificação relegada pelas convenções sociais; sua diferença precisa ser marcada negativamente.

Como expõe Silva (2014, p.66), a fixação de uma identidade como norma é uma das formas de hierarquização das identidades e das diferenças. Normalizar uma determinada identidade significa eleger, arbitrariamente, uma identidade como parâmetro para as demais. Esse processo atribui a essa identidade todas as características positivas em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. Desse modo, a identidade normal é vista como “natural”, desejável e única. Sob essa perspectiva, a respeito da dicotomia abordada neste trabalho, a identidade considerada “normal” é a da mulher anjo. Em contraste, há a mulher monstruosa — ou *femme fatale* — vista como antinatural. Sua identidade é construída em oposição à da mulher anjo do lar, sendo marginalizada e rotulada por não se adequar às normas sociais de sua época. Para heroínas cujo papel esperado é viver à sombra de figuras masculinas e manter lares ideais, a presença de Rebecca representa uma ameaça ao encarnar a rejeição desse estilo de vida em favor da independência.

4.2. Rebecca, a *Femme Fatale*

A imagem de Rebecca se forma ao longo do romance por meio dos relatos de vizinhos, empregados, familiares e conhecidos e, posteriormente, pela segunda esposa. Todos a descrevem como uma mulher excepcional, que excedia em todos os papéis esperados: esposa, anfitriã, senhora de Manderley. No entanto, por trás dessa imagem idealizada, Rebecca representa uma figura profundamente transgressora para os padrões sociais do início do século XX. Sua vida dupla revela que sua posição em Manderley era apenas um artifício para sustentar um modo de vida à margem das convenções, rompendo com o ideal da esposa devota e anjo do lar.

Sem grande consideração pela instituição do casamento, ela não se casa por amor ou estabilidade financeira, mas para manter uma fachada social que lhe permitisse viver conforme seus próprios desejos. Para Rebecca, casamento e propriedade são instrumentos de aceitação pública. O papel de esposa, assim como o sucesso de Manderley, é encarado por ela como uma “grande brincadeira” (du Maurier, 1938, p.322), parte de um acordo conveniente entre ela e Maxim. Sua independência e liberdade sexual não apenas desafiam as normas sociais, mas rompem diretamente com o papel feminino tradicional — o que faz com que sua sexualidade seja percebida como monstruosa e ameaçadora.

Um traço amplamente condenado da *femme fatale* incorporado da primeira esposa é sua maneira de se relacionar com os homens. Os vínculos de Rebecca são guiados pelo desejo e pelo prazer, marcados por encontros casuais em que ela busca apenas a própria satisfação, sem preocupação ou retribuição com os sentimentos românticos dos homens. Em uma conversa com a Sra. de Winter, a governanta relata o ciúme de Maxim em relação a Rebecca e comenta sobre a postura da primeira esposa em seus relacionamentos: “Claro que ele sentia ciúmes. Eu também sentia. E todo mundo que a conhecia. Ela não se importava. Só ria. ‘Vou viver como eu quiser, Danny’, ela me disse, ‘e nada vai me impedir’. Um homem só precisava vê-la uma vez para ficar louco por ela.” (du Maurier, 1938, p.293). Este trecho revela a faceta da *femme fatale* inscrita em Rebecca: uma mulher magnética que enlouquece e desperta o desejo e ciúme nos homens. Com sua declaração “vou viver como quiser” e “e nada vai me impedir”, Rebecca se posiciona como uma mulher que recusa se conter, desafiando diretamente os princípios de submissão feminina.

Ao ser enfrentada por Maxim em relação a seus amantes, ela o encara: “Que diabo isso tem a ver com você?” (du Maurier, 1938, p.325). Por não demonstrar medo do marido ou qualquer receio em falar o que pensa, Rebecca se posiciona como uma poderosa oponente a Maxim de Winter e à concepção da mulher anjo. Maxim, perturbado com a presença dos amantes que Rebecca atraía sorrateiramente em Manderley, a confronta e tenta contê-la: “Falei que ela podia ver os amigos em Londres, mas Manderley era minha casa. Ela tinha que cumprir aquela parte do acordo. Ela sorriu e não disse nada.” (du Maurier, 1938, p.325).

A resposta de Rebecca a esse pedido de Maxim é desafiar sua autoridade ainda mais, flertando com o gerente da propriedade e amigo de Maxim, Frank Crowley, além de jogar seus encantos para o próprio cunhado. A postura de Rebecca diante das tentativas de Maxim em exercer sua autoridade de marido é descrita como afrontosa: “Fui pedir satisfações a Rebecca e ela se irritou na mesma hora, xingou, usou todos os palavrões que existiam no vocabulário.” (du Maurier, 1938, p.325). As descrições de Maxim sobre Rebecca são muito significativas para a construção da personagem. O marido a caracteriza como uma mulher traiçoeira, enquanto se insinuava para o próprio cunhado — que ficava contente com essa situação —, Rebecca se mostra dissimulada: “E Rebecca o tempo todo lá na cabeceira da mesa, parecendo um anjo.” (du Maurier, 1938, p.325), essa personalidade de Rebecca é reforçada por Maxim outras vezes no texto:

Ela era inteligente, é bem verdade. Muito inteligente. [...] Ela sabia exatamente o que dizer para todas as pessoas, por mais diferentes que fossem, sabia equalizar o seu humor ao delas. Se vocês se conhecessem, ela a teria levado para passear pelo jardim, de braços dados, chamando Jasper, falando sobre flores, música, pintura, o que soubesse que era seu passatempo particular. E você ficaria encantada, como todo mundo. Teria beijado os pés dela e a adorado. (du Maurier, 1938, p.321).

Desse modo, há a ideia de Rebecca como uma mulher manipuladora, capaz de usar as pessoas para conseguir o que quer. Essa é uma característica marcante da *femme fatale* que nunca é o que realmente aparenta ser, abrigando sempre uma ameaça que não é legível, previsível ou controlável (Doane, 1991, p.9). A governanta afirma que, para Rebecca, os relacionamentos com os homens eram “como um jogo” (du Maurier, 1938, p.294), evidenciando a postura transgressora da personagem frente às normas sociais. É ela quem conduz o jogo e estabelece as regras de seus relacionamentos, invertendo o papel tradicionalmente passivo reservado à mulher, que seria objeto, não sujeito, da conquista.

Segundo o arquétipo do “anjo”, a mulher ideal deveria ser sensível e intuitiva, nunca racional ou intelectual (Hogle, 2002, p.199). Essa construção atuava como um mecanismo de

controle, limitando a liberdade intelectual feminina. Nesse contexto, a lógica e a perspicácia eram vistas como qualidades indesejáveis e detestáveis em uma esposa. É sob essa perspectiva que se enquadra o intelecto de Rebecca: sua inteligência é admirada por sua governanta e confidente, Sra. Danvers, mas considerada uma inteligência abominável e manipuladora por seu marido (du Maurier, 1938, p.321). Essa rejeição está alinhada ao que observam Gilbert e Gubar (1979, p.74), ao afirmarem que traços como assertividade e agressividade — tradicionalmente associados à esfera masculina — são vistos como “monstruosos” quando presentes em mulheres, por desafiam o ideal feminino de delicadeza e passividade. Sob essa perspectiva, Rebecca é percebida como uma ameaça à ordem patriarcal e, por isso, interpretada negativamente pelo marido.

A opressão patriarcal, como destaca Moi (1989, p.123), impõe padrões específicos de feminilidade às mulheres, fazendo parecer que tais construções são naturais e universais. Dentro dessa lógica, qualquer desvio desses moldes é visto como uma ameaça à ordem estabelecida, rotulando mulheres que não se encaixam como antinaturais. Nesse contexto, a diferença de Rebecca é interpretada não apenas como uma ausência de feminilidade, mas também de normalidade. A personalidade de Rebecca, como descrita pela Sra. Danvers é de uma mulher vigorosa, violenta e irrefreável:

Personalidade, ninguém superava a minha senhora em personalidade. Guiou uma carruagem de quatro cavalos no aniversário de catorze anos e seu primo, o Sr. Jack, subiu ao lado dela e tentou tirar as rédeas de suas mãos. Eles brigaram por uns três minutos como gatos selvagens, os cavalos galopando alucinados. Mas ela venceu, minha senhora venceu. Estalou o chicote na cabeça dele e ele caiu. [...]. (du Maurier, 1938, p.291).

A energia, autonomia e insensibilidade da personagem, por serem atributos esperados dos homens, tornam-se um elemento anômalo em seu corpo feminino. A fala da Sra. Danvers sintetiza essa percepção ao comentar sobre a personalidade de Rebecca: “Tinha toda a coragem e o espírito de um garoto, a minha Sra. de Winter. Ela deveria ter sido um garoto [...]” (du Maurier, 1938, p.291). Assim, insinua que as qualidades da personagem não pertencem legitimamente ao feminino, demonstrando a tendência cultural de alinhar masculinidade com poder e racionalidade e feminilidade à sensibilidade e fragilidade.

Como observa Moi, há um traço do antinatural na mulher “má”; ela não é vista como uma mulher comum. Sua postura “pouco feminina” e a rejeição ao ideal da mulher anjo a tornam não apenas menos feminina, mas também anormal. Ao descrever o quão detestável era Rebecca, Maxim enfatiza esse caráter: “Ela era uma mulher cruel, maldita, podre por dentro.

Nós nunca nos amamos, nunca tivemos um momento de felicidade juntos. Rebecca era incapaz de amar, incapaz de fazer um gesto de carinho, de decência. Ela não era uma pessoa normal.” (du Maurier, 1938, p.321). A descrição de Maxim retrata a primeira esposa de forma monstruosa: corrompida, perversa, incorrigível, abjeta. Sua falta de decência, incapacidade de amar e de trazer felicidade conjugal explicitam a ideia de mulher monstruosa.

Para reforçar ainda mais o caráter irredimível da personagem, a feminilidade de Rebecca é construída como dissimulada, à semelhança de todas as mulheres fatais. Ela exerce um fascínio encantador, como Maxim descreve: “Parecia um garoto com traje de marinheiro, um garoto com o rosto de um anjo de Botticelli.” (Du Maurier, 1938, p.328), mas ao mesmo tempo, como ele afirma, viver com ela era como “viver com o diabo.” (Du Maurier, 1938, p.322). Essas imagens contrastantes mostram a habilidade da primeira esposa de alternar entre papéis opostos. Embora Rebecca possua a aparência de um anjo e consiga fingir desempenhar esse papel perfeitamente, ela representa uma inversão desse arquétipo por se recusar a se conformar totalmente com ele.

Enquanto a Sra. de Winter é representada por imagens ligadas à pureza e delicadeza — como a sugestão de se fantasiar de Alice no País das Maravilhas e uma pastora de Dresden —, Rebecca é construída como seu completo oposto. Segundo a descrição de Ben, a Sra. de Winter possuía “olhos de anjo”, marcando a diferença entre as duas: “Você não é como a outra [...] Ela era alta e morena [...] parecia uma cobra” (Du Maurier, 1938, p.194). Assim, a heroína é associada ao celestial, enquanto Rebecca é vinculada à imagem da cobra, tradicional símbolo do perigo, do mal e da tentação.

O sorriso de Maxim é visto como uma “recompensa” para a segunda esposa (du Maurier, 1938, p.153). No entanto, para Rebecca os sentimentos dele são insignificantes. A Sra. de Winter vive em função da aprovação do marido — “Você gosta do meu cabelo?” (du Maurier, 1938, p.142) —, ao passo que Rebecca não se submete ao olhar de ninguém: “Todo mundo ficou com raiva quando ela cortou o cabelo [...] Mas ela não se importou. ‘Ninguém tem nada a ver com isso. Eu faço o que eu quero’” (du Maurier, 1938, p.209). Desse modo, a personalidade de Rebecca contrapõe-se completamente à da nova Sra. de Winter, pois ela vive de acordo com seus próprios desejos e não busca agradar a ninguém além de si mesma.

Enquanto a Sra. de Winter é definida como “plácida” (du Maurier, 1938, p.133), Rebecca é descrita como “cheia de vida” (du Maurier, 1938, p.160). Nesse sentido, a mulher anjo é apresentada como uma mulher de espírito dócil e contido, enquanto a *femme fatale* é

retratada como uma mulher dominante. Conforme observa Conger (1993, p.95), a *femme fatale* possui a independência de espírito, intensidade emocional, engenhosidade e certa falibilidade moral que por muitas vezes faltam à heroína, mas acaba pagando um preço por essas qualidades, tornando-se vítima delas. Como Mary Ann Doane bem observa:

Mas a *femme fatale* é situada como o mal e é frequentemente punida ou morta. Sua erradicação textual envolve uma tentativa desesperada de reafirmar o controle por parte do sujeito masculino ameaçado. Dessa forma, vê-la como heroína da modernidade seria um equívoco: Ela não é o sujeito do feminismo, mas um sintoma dos medos masculinos em relação ao feminismo. (Doane, 2023, p.11).

Nesse sentido, como um conto de advertência, Rebecca deve ser apagada e punida pela narrativa. Seu apagamento narrativo ocorre por meio de seu assassinato a sangue-frio: é morta a tiro pelo marido, seu corpo é descartado e condenado a permanecer oculto no mar. A personagem deve ser punida pela narrativa, pois representa tudo o que uma sociedade tradicional busca reprimir. Sua morte simboliza a necessidade de eliminar aquilo que desafia as normas vigentes, demonstrando que, sob a lógica patriarcal do início do século XX, não há espaço para a liberdade ou para a diferença.

Entretanto, sua punição pela morte é duplicada: ela não apenas morre pelas mãos do marido, mas já estava destinada à morte. Ao final do romance, revela-se que, em vez de estar gerando uma criança, Rebecca estava, na verdade, com um câncer se desenvolvendo. Os exames de raios X mostraram uma malformação em seu útero, indicando sua impossibilidade de ter filhos. Assim, Rebecca é textualmente punida duas vezes por suas transgressões. O tumor que cresce dentro de seu corpo e a indicação de que seu útero — o espaço onde a vida é nutrida — é malformado afastam ainda mais Rebecca do âmbito da feminilidade. Sua feminilidade é “deformada”, assim como seu corpo; ela não pode gerar, não pode nutrir. Essa dinâmica pode ser mais bem compreendida através da observação de González e Martin:

A tradição diz que o papel da mulher é nutrir, não destruir; uma destruidora não pode ser uma boa mãe e se sua depravação de gênero — também perfeitamente perdoada e até elogiada no caso de um homem — for ressaltada, a dicotomia há muito estabelecida entre a santa e a prostituta é mantida, contribuindo assim para exaltar a figura da mãe amorosa e da esposa devota. (González & Martin, 2009, p.200).

Rebecca, por ser uma mulher “má”, não pode ser maternal, pois sua identidade é marcada por sua rebeldia, sexualidade e independência; características que, quando exercidas por mulheres, são vistas como incompatíveis com a “natureza feminina”. Culturalmente, a

mulher é associada ao cuidado, à maternidade, à doçura. Caso uma mulher demonstre raiva, desejo, obstinação, características consideradas “destrutivas”, ela é julgada como incapaz de cumprir o ideal imposto pela sociedade. Como apontam as autoras, é por meio dessa lógica que se mantém a dicotomia feminina, a qual exalta o ideal da mulher tradicional — “a mãe amorosa e a esposa devota” — e, simultaneamente, reprime aquelas que dele se desviam. Nesse sistema, a mulher “boa” é vista como amorosa e cuidadora, enquanto a “má” é moralmente corrompida e incapaz de amar.

Essa construção binária da identidade feminina, que confina as mulheres a extremos opostos, nega a elas a possibilidade de serem compreendidas como sujeitos complexos. Essa lógica opera de modo que reforça o apagamento da identidade feminina, ao mesmo passo que reforça o controle masculino. Mulheres que são obrigadas a existir entre esses dois pólos são aceitas quando correspondem ao ideal moldado pelo olhar patriarcal e punidas quando o desafiam. Assim, a punição de Rebecca e sua exclusão do texto tornam-se imperativas. A mistura de admiração e ressentimento que inspira reflete a ansiedade social diante de tamanha autonomia: uma mulher que desperta desejo e escapa ao controle é vista como fascinante e ameaçadora ao mesmo tempo. No romance, sua forma de exercer a feminilidade é retratada como vilanesca, de modo que seu assassinato parece justificável, e não um ato condenável de violência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi analisar a condição feminina dentro da obra *Rebecca* de Daphne du Maurier, mostrando os fatores que contribuíram para a opressão vivida pelas duas esposas de Maxim de Winter. Para isso, foram considerados elementos como o lar, o casamento, o marido e a própria maneira em que a identidade dessas personagens é bifurcada como oposta.

O gótico, mais especificamente o gótico feminino, oferece às escritoras a possibilidade de transformar o lar, o marido e as instituições associadas ao “feminino” em elementos apavorantes, revelando-os como fontes de opressão e medo. Assim como muitos trabalhos femininos no território gótico, a obra de du Maurier expressa os temores e ansiedades próprias das mulheres de seu tempo. Os excertos literários apresentados ao longo deste trabalho evidenciaram a construção do lar, do marido e do casamento como formas de opressão e horror para a heroína.

No primeiro capítulo, a análise demonstrou como o lar é figurado como um símbolo de opressão por meio dos elementos sombrios a ele associados. O entorno da casa, descrito através de uma vegetação densa e monstruosa, cujas formas lembram “mãos esqueléticas” e “garras”, reforça a ideia de morte e ameaça no lar. A casa, que deveria representar segurança e acolhimento, torna-se um ambiente sufocante que exige perfeição da heroína, a apavorando e levando a questionar sua própria identidade. Seguindo a tradição do gótico feminino, a figura do marido é construída de forma marcadamente negativa. Como este trabalho expôs, Maxim é um homem preso aos preceitos do passado, sua propriedade é o verdadeiro objeto de sua afeição, enquanto as esposas são tratadas como extensões de seus bens. Além de ser o assassino da primeira mulher, Maxim de Winter também atua como agente opressor que contribui para o silenciamento da segunda esposa.

Ao explorar a opressão feminina na obra, o segundo capítulo investigou como o casamento é apresentado como uma forma de morte. Para a Sra. de Winter, o matrimônio é uma experiência desgastante, marcada pela desigualdade entre ela e o marido e pelo confinamento no papel de esposa e cuidadora do lar. Para Rebecca, que recusava ser aprisionada, o matrimônio funciona apenas como um artifício para manter uma imagem perfeita diante das convenções sociais da época. Essa transgressão desencadeia em seu assassinato, revelando como o sistema patriarcal pune mulheres que não se ajustam aos papéis impostos.

A análise realizada mostrou que a narrativa se apoia em duas figuras femininas construídas como polos opostos, a mulher obediente e a mulher transgressora, consideradas pela lógica patriarcal como as únicas formas possíveis de identidade feminina. Essa estrutura evidencia que ambas são submetidas às mesmas restrições sobre o que significa ser mulher. A narrativa de Rebecca demonstra que não há espaço para identidades diferentes, apenas para modelos rígidos que limitam e aprisionam as personagens. Dentro desse cenário, a identidade da segunda esposa é sobretudo atravessada pelo olhar vigilante do marido, que tenta moldá-la por meio de comparações incessantes com a primeira esposa.

A Sra. de Winter, figurada como o “anjo do lar”, representa a docilidade e submissão esperadas desse papel. No entanto, como este trabalho buscou evidenciar, sua trajetória é atravessada por conflitos ligados à própria identidade e ao caráter opressivo de seu casamento. Assim, o desencanto em relação às concepções de felicidade feminina sustentadas por esse ideal torna-se evidente. Rebecca, por outro lado, encarna o arquétipo da *femme fatale* e, por isso, é construída como uma figura irredimível, tendo sua feminilidade rejeitada e sendo punida por suas transgressões. Ao analisar a construção da identidade e os destinos dessas personagens, este trabalho mostrou como os dois extremos de representação feminina no romance são problematizados. Tanto a mulher angelical quanto a mulher transgressora são marcadas pela opressão, cada uma a seu modo: a Sra. de Winter é silenciada pela obediência, enquanto Rebecca é destruída pela rebeldia.

Esse trabalho buscou evidenciar que, em Rebecca, a opressão feminina surge através da configuração sombria do lar, do casamento e da figura do marido. Além disso, buscou-se expor como essas personagens estão limitadas pela própria dicotomia que as define. Há expectativas rígidas a serem cumpridas: transgredir as convenções sociais e buscar independência é algo passível de punição, enquanto permanecer silenciada dentro desse sistema não oferece qualquer recompensa — apenas repressão e subjugação. Não há um final feliz para a Sra. de Winter ao assumir o papel de anjo do lar, pois o casamento não se realiza como ideal para ela. Rebecca, por sua vez, ao transgredir o matrimônio e corromper a concepção idealizada de feminilidade, é punida pela narrativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEAUMAN, Sally. Posfácio. In: DU MAURIER, Daphne. *Rebecca*. London: Virago, 2003.
- BECKER, Susanne. *Gothic forms of feminine fictions*. Manchester: Manchester University Press, 1999.
- BOTTING, F. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- CANÃS, MacIlravie A. Clara. *Confined In (Patri)Architecture: How Gothic and Horror Literature Exposes Ongoing Violence and Oppression Against Women*. Dissertação (mestrado), University of South Dakota, 2022.
- CONGER, McMillen Syndy. *The Reconstruction of The Gothic Feminine Ideal in Emily Brontë's Wuthering Heights*. In: FLEENOR, Julian (org.). *The Female Gothic*. Deakin University, 1993.
- DER LIPPE, Anya Heise-von. *Posthuman Gothic (Gothic Literary Studies)*. Cardiff: University of Wales Press, 2017.
- DOANE, Mary Ann. *Femmes Fatales, Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. London: Routledge, 1991.
- DU MAURIER, Daphne. *Rebecca*. Trad. Regiane Winarski. Darkside Books, 2023.
- FLEENOR, Julian. Introduction. In: *The Female Gothic*. Deakin University, 1993.
- GONZÁLEZ, Margarita Carretero; RODRÍGUEZ-MARTÍN, María Elena. *Wicked Women: The Menace Lurking Behind Female Independence*. In: BALMAIN, Colette; DRAWMER, Lois (orgs.). *Something Wicked This Way Comes: Essays on Evil and Human Wickedness*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.
- HOGLE, E. Jerrold. *Cambridge Companion to the Gothic Fiction*. Cambridge University Press, 2002.
- HORNER, Avril; ZLOSNIK, Sue. *Daphne Du Maurier: writing, identity and the Gothic imagination*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1998.
- HORNER, Avril; ZLOSNIK, Sue. *Women and the Gothic: An Edinburgh Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
- JORDÃO, Adriana. *Caminho Calçado de Pedras e Memória. A Casa da Infância*. Appris, 2016.
- KILGOUR, Maggie. *The Rise of The Gothic Novel*. London: Routledge, 1995.
- LACY, Madison. *Towards a Hauntology of the 'Not Sane' House: Domesticity as Différance in Female Gothic Literature*, 2023.

MAJLINGOVÁ, Veronika. *The Use of Space in Gothic Fiction*. Dissertação (mestrado), Department of English and American Studies, Masaryk University, 2011.

MASSÉ, Michelle A. *Gothic Repetition: Husbands, Horrors, and Things That Go Bump in The Night*. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 15, n. 4, 1990.

MOERS, Ellen. *Literary Women*. London: The Women's Press, 1976.

MUSSEL, J. Kay. "But Why Do They Read These Things?": *The Female Audience and The Gothic Novel*. In: FLEENOR, Julian (org.). *The Female Gothic*. Deakin University, 1993.

MOI, Toril. *Feminist, Female, Feminine*. In: *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Blackwell Publishers, 1989.

RUSS, Joanna. *Somebody's Trying to Kill Me and I Think It's My Husband: The Modern Gothic*. In: FLEENOR, Julian (org.). *The Female Gothic*. Deakin University, 1993.

SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

STONEMAN, Patsy. *Brontë Transformations: The Cultural Dissemination of Jane Eyre and Wuthering Heights*. Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf; Harvester Wheatsheaf, London, United Kingdom, 1996.

WALLACE, Diana; SMITH, Andrew. *The Female Gothic New Directions*. Palgrave Macmillan, 2009.

WALLACE, Diana. *Uncanny Stories: The Ghost Story as Female Gothic*. *Gothic Studies*, Manchester, v. 6, n. 1, 2004.

WILLIAMS, Anne. *Wicked Women*. In: HORNER, Avril; ZLOSNIK, Sue (org.). *Women and the Gothic: An Edinburgh Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

WOOLF, Virginia. *Profissões Para Mulheres e Outros Artigos Feministas*. L&PM, 2013.

