de perseguidas a fatais:

personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira

Júlio França*

Daniel Augusto P. Silva**

*Júlio França é doutor em Literatura Comparada pela UFF e Professor de Teoria da Literatura do Instituto de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. É líder do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico (CNPq). Os trabalhos de sua atual pesquisa sobre o medo como prazer estético podem ser encontrados no site <http://sobreomedo.wordpress.com>. E-mail para contato: julfranca@gmail.com;

**Daniel Augusto P. Silva é graduando em Letras (Português/Francês) na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), bolsista de Iniciação Científica (FAPERJ) sob orientação do Prof. Dr. Júlio França e membro do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico (CNPq). E-mail para contato: daniel.augustopsilva@gmail.com.

Resumo

As temáticas sexuais e a figura feminina são sistematicamente exploradas pelas narrativas de horror. Desde a literatura gótica no século XVIII, a mulher é retratada em situações associadas à morte e ao medo. Nessas histórias, é recorrente o *tópos* da *damsel in distress*, isto é, a presença de uma personagem feminina que é vítima dos mais diversos tipos de violência, física e/ou psicológica. Já no século XIX, as representações da mulher na literatura se tornam mais diversificadas. No Romantismo, ganha força a *femme fatale* e o sexo é encarado como conflito entre alma e corpo. Se durante a

literatura romântica tal mulher é idealizada e constitui uma ameaça emocional, no *fin-de-siècle* ela representa um perigo eminentemente físico. No final do XIX, ela encarna a busca por independência e a contestação do domínio masculino. Este trabalho pretende apresentar um panorama dessa transformação na literatura do medo brasileira, tomando como demonstração as seguintes obras: *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo; *A ilha maldita* (1879), de Bernardo Guimarães; "Palestra a horas mortas" (1898), de Medeiros e Albuquerque; "O bebê de tarlatana rosa" (1910), de João do Rio; e "Noites brancas" (1920), de Gastão Cruls.

Palavras-chave:

Literatura gótica; Literatura do medo; Sadismo; Perversões sexuais; Sexualidade.

Abstract

Sexual themes and the female figure are systematically exploited by the horror literature. Since the Gothic fiction in the eighteenth century, women are represented in frightening and deadly situations. The Damsel in Distress – a female character who is the victim of various types of violence – is a common *tópos* in these stories. In the nineteenth century, women's representation in the literature become more diversified. In Romanticism, the *Femme Fatale* appears more frequently, and sex is seen as a conflict between soul and body. If during the Romantic literature woman is idealized and perceived as an emotional threat, in the *fin-de-siècle* narratives she represents a physical danger. In the late nineteenth, she embodies the search for independence, and challenges male domination as well. Therefore this paper aims at presenting an overview of this transformation in the Brazilian literature of fear from Álvares de Azevedo's *Noite na Taverna* (1855),

Bernardo Guimarães's *A Ilha Maldita* (1879), Medeiros e Albuquerque's "Palestra a horas mortas" (1898), João do Rio's "O bebê de tarlatana rosa" (1910) and Gastão Cruls's "Noites brancas" (1920).

Keywords:

Gothic literature; Fear literature; Sadism; Sexual perversions; Sexuality.

1. A perigosa natureza feminina

"Musa", "anjo", "Vênus", "demônio", "vampira": essas denominações foram sistematicamente utilizadas por diversos autores, ao longo da história da literatura, para caracterizar personagens femininas. Mais que demonstrar o papel central da mulher na ficção, tais palavras revelam um tratamento ambíguo e, de certa forma, hipócrita: mesmo quando denotam devoção e respeito, apontam para uma disparidade de forças, para uma possível subordinação do homem, contrariando crenças e práticas históricas de subjugação do sexo feminino. De uma maneira ou de outra, postas em pedestais ou na lama, as heroínas representam, invariavelmente, uma ameaça.

Se em alguns momentos essas personagens aterrorizam por despertar e magnificar os desejos masculinos – inclusive os tidos como tabus –, em outros, o perigo está na volúpia sentida por elas e na incapacidade de controlar os próprios anseios. A despeito das diferenças, essas duas situações têm em comum o medo gerado pela sexualidade feminina. Não por acaso, portanto, a mulher aparece como elemento central das narrativas ficcionais que tematizam sexo e horror.

Uma das mais significativas fontes de ansiedade e medo para a sociedade finissecular foi a "nova mulher". A demanda feminina por independência econômica,

social, política e sexual foi vista como uma ameaça à divisão convencional dos papéis sociais dos sexos.

A perda de códigos morais, estéticos e sexuais associados à decadência *fin-de-siècle*, e o espectro da homossexualidade – como narcisista, sensualmente indulgente, antinatural e perversa – constituíram uma forma de desvio que sinalizou a erupção de padrões comportamentais mais conservadores. A manifestação mais invasiva e biológica da ameaça sexual foi percebida na forma de doenças venéreas: estima-se que a sífilis tenha atingido proporções epidêmicas na década de 1890. Embora fosse relacionada à imoralidade de certos grupos e comportamentos desviantes, a ameaça de doença venérea foi particularmente intensa como resultado de sua capacidade de cruzar fronteiras que separavam a saudável e respeitável vida doméstica da classe média vitoriana dos mundos noturnos de corrupção moral e depravação sexual. (BOTTING, 2014, p. 131)¹.

Camille Paglia (1992) refletiu especialmente sobre tais temas e ressaltou o papel ocupado pela natureza nessa relação. Em *Personas sexuais*, a autora aponta para como, apesar da influência do cristianismo e do aparato civilizatório engendrado pelo ser humano, o sexo e a natureza são duas forças pagãs que persistiram na ficção. Todas as produções humanas, enquanto artefatos culturais, seriam formas de impedir que a humanidade sucumbisse, internamente, aos instintos sexuais e, externamente, à natureza. Assim, haveria uma busca constante pela racionalidade apolínea em detrimento dos impulsos dionisíacos, que, por sua intensidade, seriam capazes de lançar o homem a um estado de caos e de barbárie.

Nessa perspectiva, o coito é encarado como o ponto de contato primordial entre o ser humano e o animal. Por ser um ato que arremessa o homem ao limiar da animalidade, ele é potencialmente capaz de atentar tanto contra o livre-arbítrio quanto contra as normas da moralidade. Essa submissão imposta pela natureza impregnaria a humanidade com um sentimento de medo em relação ao sexo. O erotismo surgiria, então, como um “reino tocaiado por fantasmas (...), o lugar além dos confins, ao mesmo tempo amaldiçoado e encantado” (PAGLIA, 2012, p. 15).

A tensão entre atração e repulsa relacionada ao sexo tem sido figurada, na literatura, exatamente pela imagem feminina. Ao mesmo tempo em que anseia por se entregar a sua libido, “o homem, justificadamente, teme ser devorado pela mulher, que é a procuradora da natureza” (*Ibidem*, p. 26). Por esse motivo, existiria uma associação entre o apolinismo, que tenta combater o arrebatamento das forças naturais – por extensão, a mulher –, e a visão masculina.

Paglia defende que o corpo feminino, pela invisibilidade do aparelho reprodutor, ofereceria um mistério à racionalidade apolínea. Além disso, as formas da mulher, cultuadas desde os ritos pagãos pela fertilidade e por sua associação com os ciclos da natureza, formariam um local sagrado: “o corpo feminino é o protótipo de todos os espaços sagrados, do santuário na caverna ao templo e à igreja” (*Ibidem*, p. 33).

Apesar desse caráter respeitável da materialidade feminina, a autora lembra que “tudo que é sagrado e inviolável provoca profanação e violação. Todo crime que *pode* ser cometido, *será*. (...) sexo é poder, e todo poder é inerentemente agressivo.” (*Ibidem*). Ao relacionar comportamentos violentos à natureza, Paglia se alinha a uma tradição estabelecida por Sade (1999), para quem

a crueldade seria necessária para a plena realização dos instintos sexuais. Não por acaso, portanto, “há erotismo latente em toda a tradição do ‘romance de terror’, que começou no gótico de fins do século XVIII e terminou no moderno cinema de horror” (PAGLIA, 2012, p. 252).

Tal hostilidade se realiza na literatura, especialmente naquela que se baseia no medo enquanto efeito de recepção, por meio de figuras arquetípicas como a *damsel in distress* e a *femme fatale*, constantemente envolvidas em situações de violência. Suas existências, e os desejos que despertam, colocam em perigo toda ordem e civilização estabelecidas. Apesar da diferença na forma como lidam com a volúpia, tais personagens encarnam a ameaça existente nas forças dionisíacas e na sexualidade feminina.

2. Os infortúnios da virtude ou A mulher perseguida

Tanto na literatura quanto no cinema de horror, é frequente a existência de heroínas que são atormentadas, perseguidas, feridas e, por vezes, assassinadas, seja por monstros sobrenaturais, *serial killers* ou mesmo por vilões menos espetaculares. O próprio desenvolvimento de tais narrativas, aliás, está geralmente centrado nesse confronto, e costuma ter como foco os abusos sofridos pelas representantes femininas. A figura da mulher perseguida surge, então, como *tópos* dessa ficção ligada não apenas à tradição dos romances góticos do século XVIII, mas também aos romances de cavalaria medieval e mesmo à mitologia clássica.

O tema da mulher perseguida, existente desde as primeiras manifestações literárias (cf. PRAZ, 1951, p. 96), foi reformulado e consolidado na origem do romance moderno. Ao contar a história de Clarissa, em livro homônimo publicado em 1748, Richardson (1689-1761) estabeleceu o perfil da heroína perseguida. Marcado por

concepções moralistas, o enredo traz o relacionamento entre Clarissa e Lovelace, que tenta, de inúmeras formas, desvirtuar a donzela. Para Ian Watt (2010, p. 245), essas investidas violentas refletiriam um pensamento característico do período: “o sadismo é a consequência extrema da concepção do papel masculino no século XVIII e atribui à mulher um único papel possível: o de presa”.

O que se observa na mulher perseguida construída por Richardson, e rapidamente difundida na literatura, é uma concepção sexual baseada na violência e na desigualdade de forças, na qual “o complemento do macho sádico e sexuado é a fêmea masoquista e assexuada” (*Ibidem*). Personagens como Clarissa seriam construídas “não como símbolo[s] de paixão insaciável ou como fertilidade abundante” (FIEDLER, 1960, p. 34), mas sim como sexualmente ascéticas.

Nesse sentido, a figura feminina surge em uma versão apolínea, em que os ideais mais protegidos e atacados são os de pureza e virgindade: “fugindo por duzentos anos de ficção, caçada por pais e amantes, irmãos e noivos, (...) a manutenção de sua pureza depende não somente de sua própria beatitude, mas sim do homem que tenta destruí-la” (*Ibidem*, p. 34-35). Como ocorre em *Clarissa*, para quem “o intercuro sexual significa a morte (...) uma espécie de aniquilamento” (WATT, 2010, p. 246), a violência sexual é o principal meio de dominação disposto pelos personagens masculinos, que entendem suas amantes como “passivas sofredoras” (*Ibidem*).

Semelhante ideário também se fez presente na literatura gótica. A apropriação e o estabelecimento da mulher perseguida como um personagem arquetípico do Gótico ocorreram exatamente por meio da relação entre medo e coito. É comum que nesses romances a causa ou o resultado da perseguição se deem a partir de

um tabu sexual, como adultérios, incestos e estupro. Com tal configuração, a narrativa ganha contornos de um terror sexual, em que as questões sexuais se tornam essenciais para causar temor e repulsa.

A estrutura fundamental das histórias góticas setecentistas se baseia na perseguição de donzelas, muitas vezes órfãs ou com origem indeterminada, que se encontram enclausuradas em espaços opressivos, como castelos, catedrais e florestas. Nesses contextos, elas são assombradas por mistérios e eventos do passado que vão progressivamente sendo revelados pelo enredo. Além da perseguição física a essas mulheres, há uma série de assédios psicológicos, que estabelecem uma atmosfera de horror em todos os lugares, especialmente nos domésticos:

O mundo, em geral, apresenta os maiores terrores para as jovens heroínas. Mais que as ameaças imaginárias de poderes sobrenaturais, são as histórias de perseguição e de perseguição por homens nobres, cortesãs e bandidos contratados que constituem as principais instâncias de medo. (...) No entanto, o romance sugere que não há refúgio no segredo, em recintos escondidos ou na própria domesticidade. O mundo exterior invade o privado, a esfera doméstica, transformando um refúgio em um lugar de tenebrosa ameaça. (BOTTING, 1996, p. 38).

O castelo de Otranto (1764), de Horace Walpole, reconhecido pela crítica como marco inicial e como um dos definidores das características da literatura gótica, apresenta uma estrutura bastante próxima à descrita por Botting. A perseguição à mulher é representada sobretudo por Isabela, obrigada a fugir pelo labiríntico castelo para evitar um casamento forçado com Manfredo,

pai do seu noivo recém-morto. Na ávida procura pela moça – praticamente caçada – e nos diversos arranjos políticos que a utilizam como espécie de “moeda de troca”, é explicitado um ideal de feminilidade baseado na obediência e na sujeição à autoridade patriarcal.

Os horrores impostos às personagens femininas são muitas vezes desencadeados a partir da negação, por parte delas, de tais valores de submissão. Ao se qualificarem como obstáculos para a realização dos desejos de Manfredo, Isabela, Hipólita e Matilda sofrem ameaças e violência psicológica. O terror é desenvolvido ficcionalmente por meio de um risco ao pleno poder masculino, que se apresenta, então, como desmedido e tendendo a excessos. É essencial notar, ainda, que os heróis desse gênero, como ocorre com Teodoro, na obra de Walpole, enfrentam os agentes do medo para proteger as puras donzelas e assim restabelecer uma ordem equilibrada.

A questão da virtude, aliás, é constantemente ressaltada por essas heroínas, tanto no romance gótico quanto posteriormente. A esse respeito, Maurício Menon (2007, p. 101) aponta: “Se há uma figura recorrente em boa parte da literatura gótica essa é a da heroína frágil e perseguida. Encarnação da virtude e da bondade, ela (...) servirá como um dos meios pelo qual se projeta o maniqueísmo presente em boa parcela das obras do gênero”. Ao representarem valores morais sólidos, ligados ao recato e à cristandade, elas se opõem ao comportamento do vilão e geram uma identificação com o leitor, que, então, é lançado “no mundo de medo e de mal não merecido da vítima” (KEECH, 1974, p. 136)

Incontáveis são as obras góticas que apresentam heroínas que se inserem na categoria de mulher perseguida. É possível citar, por exemplo, Emily, em *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe; Antônia, em *O monge*

(1796), de Matthew Lewis; ou Mina, em *Drácula* (1897), de Bram Stoker. A presença desse tipo de personagem feminina configura uma característica da própria ficção gótica, que, por sua vez, expõe uma posição dúbia, ao mesmo tempo de atração e de aversão em relação aos atos violentos cometidos contra as mulheres:

Apresentando, e até apreciando, o poder masculino arbitrário na perseguição de mulheres, abusos como casamentos forçados, raptos, sequestro de bens, ameaças de estupro, assassinato ou aprisionamento continuam questões recorrentes, aparentes e repugnantes na ficção gótica. Prazer e medo acompanham histórias de mulheres sendo perseguidas ao longo de corredores escuros, e as narrativas raramente endossam uma inequívoca mensagem emancipatória. Às vezes, parecendo aceitar as fantasias de homens salivando em cima de imagens de uma feminilidade indefesa e vulnerável – reproduzindo, assim, a posição dos vilões –, essas narrativas também revelam uma série de injustiças infligidas a mulheres. (BOTTING, 2014, p. 11).

Semelhante ambiguidade moral também se faz presente na obra de Sade (1740-1814), apontado por Mario Praz (1951) como um dos principais autores a explorar o tema da mulher perseguida. Ao buscar construir uma imagem de homem de letras, o Marquês tenta justificar, principalmente em relação às mulheres, as transgressões sexuais de seus enredos. Em *Notas sobre romance*, ele expõe um suposto objetivo edificante que existiria em sua literatura: “Nunca, repito, nunca pintarei o crime senão com as cores do inferno; quero que o vejam a nu, que o temam, que o detestem, e não conheço outro modo de fazê-lo senão mostrando-o com todo horror que o caracteriza” (SADE, 2002, p. 55-56).

Sade afirma construir narrativas cruéis, nas quais donzelas são enganadas por homens, com o objetivo de alertar suas leitoras, e, assim, “impedi-las de se tornarem vítimas” no mundo real, descrevendo os personagens masculinos “de um modo tão assustador, que certamente não inspirarão nem pena, nem amor.” (*Ibidem*). É preciso lembrar, porém, que o Marquês também retratou mulheres quase tão perversas quanto as figuras masculinas, como é o caso, por exemplo, de Juliette e Madame de Saint-Ange. De todo modo, junto a toda essa argumentação, cínica ou não, em prol da moralidade de sua obra, o *divin Marquis* apresenta um elogio a Richardson por ter feito de *Clarissa* um romance em que não há o triunfo da virtude, mas sim a exploração do “vício e agitações da paixão” (*Ibidem*, p. 41).

Praz, tomando como exemplo Diderot, Laclos e, sobretudo, Sade, aponta que os “imitadores franceses [de Richardson] procuraram no tema da mulher perseguida uma desculpa para situações de intensa sensualidade” (PRAZ, 1951, p. 97). É o que ocorre, por exemplo, em *Justine, ou Les malheurs de la vertu* (1791), em que a personagem principal, uma menina de quase 15 anos, é submetida a incontáveis episódios de torturas sexuais. Justine ao ser “desarrazoadamente ligada à virtude (e, em particular, à sua virgindade) atrai nada além de desgraças, enquanto é explorada e abusada fisicamente e sexualmente por praticamente todos que encontra” (PHILLIPS, 2005, p. 91).

O Marquês de Sade, ao apresentar a história da perseguição de Justine, trouxe ao tema da mulher perseguida uma carga sexual e de crueldade ainda mais forte. Tal como a tradição da literatura gótica, a obra de Sade, também qualificada como “terror sexual” (cf. ALEXANDRIAN, 1993), utilizou-se desse *tópos* de maneira recorrente para construir narrativas em que a violência, o prazer sexual e a repulsa gozam de papel importante.

3. A grande ameaça ou a mulher fatal

A literatura de horror tem na mulher fatal um dos seus mais representativos *tópos*. Dotada de uma sexualidade incontrolável e irascível, essa personagem é construída frequentemente como o principal agente do medo. Ao contrário da donzela perseguida – frágil e preocupada com sua pureza –, a *femme fatale* representa um perigo exatamente por sua independência e determinação de realizar seus desejos sexuais. Ao transgredir as normas sociais, que historicamente pregaram uma sexualidade feminina comedida e controlada, tal figura se apresenta como uma tentação e uma ameaça ao homem. Capaz de levá-lo ao êxtase, mas também ao esgotamento e à morte, ela foi, diversas vezes, identificada literariamente com o próprio Diabo.

Em virtude de seus instintos aflorados, a mulher fatal é apontada por Camille Paglia (1992, p. 24) como uma extensão da própria natureza feminina: “A *femme fatale* é uma das mais mesmerizantes personas sexuais. Não é ficção, mas uma extrapolação de realidades biológicas, na mulher, que continuam sendo constantes”. A autora entende que, por causa da já mencionada invisibilidade do aparelho reprodutor feminino, haveria um mistério ameaçador em torno da mulher, de tal forma que surgiriam mitos como o da *vagina dentata* – narrativas comuns a diversas tradições orais que alertam para os riscos de emasculação ou castração envolvidos em cópulas com mulheres desconhecidas. Nesse sentido, a manifestação de uma sexualidade feminina intensa configurar-se-ia como uma ameaça ao homem, sujeito a “uma espécie de drenagem de energia” e à “castração física e espiritual” (*Ibidem*).

A mulher, mais que qualquer outra personagem, representaria o poder das forças naturais e sua capacidade de destruição de um mundo racional e previamente

organizado. Por essas características, ela não apenas é construída como um monstro nas narrativas, mas também é frequentemente punida ao término das histórias. Na tradição literária ocidental, verifica-se, então, que o sexo, especialmente o da mulher, seduz e, principalmente, horroriza:

Os arquétipos daimônicos da mulher, que enchem a mitologia mundial, representam a incontrolável proximidade da natureza. (...) A imagem básica é da *femme fatale*, a mulher fatal para o homem. Quanto mais se repele a natureza no Ocidente, mais a *femme fatale* aparece, como um retorno do oprimido. É o espectro da consciência de culpa do Ocidente em relação à natureza. (*Ibidem*).

Muitas vezes, o horror gerado pela mulher fatal é transfigurado em representações monstruosas, como vampiras, sereias ou medusas. Mesmo quando não é fisicamente repugnante, ela é compreendida como vetor de diversos perigos escondidos sob uma imagem atraente. Nesse sentido, “ela pode aparecer como mãe medusina ou frígida ninfa (...). Sua fria inatingibilidade convida, encanta e destrói. Não é uma neurótica, mas, se isso faz alguma diferença, uma psicopata” (*Ibidem*, p. 25). Por esse misto de atração e horror, Mario Praz (1951, p. 189) defende que “esse tipo foi produzido tão frequentemente, mesmo na Antiguidade clássica, que se tornou quase uma obsessão”.

Para o crítico italiano, o *tópos* da mulher fatal, porém, ainda não estaria firmado até por volta da metade do século XIX. Em sua visão, um tipo seria uma informação cognitiva que, após ser introduzida e estimulada com frequência, acabaria por se consolidar mecanicamente. Ele apresenta, então, a ideia de que durante a primeira fase “do Romantismo, até por volta da metade do

século XIX, nós conhecemos várias Mulheres Fatais na literatura, mas não há um tipo estabelecido (...) como há do Herói Byroniano” (*Ibidem*, p. 191).

Para que houvesse essa fixação, seria necessário que uma “figura tivesse criado uma profunda impressão na mente popular” (*Ibidem*). A personagem que contribuiria para esse processo, com características mais tardes fixadas no tipo da mulher fatal, seria a Cleópatra de Théophile Gautier em *Une nuit de Cléopâtre* (1838). Ao descrever o enredo da obra, o ensaísta destaca que um jovem, Meïamoun, se apaixona por essa mulher em virtude de seu caráter inalcançável e que busca a todo custo o conhecimento do corpo dela, acima de todas as coisas, enquanto Cleópatra, “como um louva-Deus, mata o macho que ama” (*Ibidem*, p. 205).

Ao apontar essa relação entre os amantes, Praz destaca os aspectos gerais tanto da mulher fatal quanto do homem que se apaixona por ela:

Em acordo com essa concepção de Mulher Fatal, o amante é usualmente um jovem, e mantém uma atitude passiva; ele é obscuro e inferior tanto em condição quanto em exuberância física se comparado à mulher, que fica na mesma situação com ele que a aranha fêmea e o louva-Deus, etc., em relação aos seus respectivos machos: o canibalismo sexual é o seu monopólio. (*Ibidem*, p. 205-206)

Nesse trecho, observa-se que o papel de dominador não cabe ao homem, mas sim à mulher. A *femme fatale* seduz o parceiro masculino para matá-lo. Não é sem razão, portanto, que tal personagem surja como agente do medo nas narrativas de horror e que esteja bastante ligada “à lenda do vampiro, uma figura de Mulher Fatal (...), um arquétipo que une em si todas as formas de

sedução, todos os vícios e todos os prazeres” (*Ibidem*, p. 209-210). Ao homem, horrorizado com o poder dessa mulher, restaria o papel de vítima:

O seguinte ponto deve ser enfatizado: a função da flama que atrai e queima é exercida, na primeira metade do século [XIX] pelo Homem Fatal (o herói Byroniano), na segunda metade, pela Mulher Fatal; a mariposa destinada ao sacrifício é, no primeiro caso, a mulher; no segundo, o homem. (...) O homem, que no início tende ao sadismo, inclina-se, no final do século, ao masoquismo. (*Ibidem*, p. 206)

De fato, há uma mudança na representação da personagem feminina nesse período, também indicada por outros autores. Dottin-Orsini (1996, p. 13), por exemplo, escreve que “A literatura da segunda metade do século XIX mostra claramente que a mulher mete medo, que é cruel, que pode matar. Com efeito, não se fala mais de Anjo, Musa ou Madona (...)”. A mesma transformação é exposta por Nunes (2000, p. 87), para quem “a segunda metade do século XIX é apontada como o momento em que a imagem como uma espécie de ‘anti-Madona’ ganha força”.

Nesse momento, a visão de que a mulher teria uma sexualidade excessiva é representada na *femme fatale*, que surge como “um perigo virtual para a espécie e para a ordem social” (*Ibidem*, p. 12). O transbordamento sexual feminino seria capaz de “suscitar medo e horror” (*Ibidem*, p. 83) no homem, pois ele não conseguiria lidar com tal independência. Vendo-se ameaçados e atraídos por um comportamento sexual que foge aos padrões morais e sociais da época, os personagens masculinos não se limitariam a uma postura passiva frente à mulher fatal e tentariam, então, controlá-la e combater o desejo que sentem. Muitas vezes, eles assumem o papel de

agentes do medo e se tornam mais monstruosos que a *femme fatale* que temem:

Desse ponto de vista, o onipotente sonho de suprimir a mulher pode ser tomado como o de suprimir 'magicamente' o problema, ou seja, o desejo masculino, que a cria e pune ao mesmo tempo. Matando-a, o amante da mulher fatal apaga seu desejo com a imagem do seu desejo – mas a história acaba. (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 357)

No final do século XIX, essa personagem é retratada pela literatura com maior frequência e ganha aspectos cada vez mais aterrorizadores, em que são ressaltados tanto o seu poder de destruição quanto a violência da visão masculina. Dottin-Orsini aponta que essa literatura *fin-de-siècle* teve como característica a misoginia dos escritores. Estes, acreditando que a mulher seria naturalmente inclinada à crueldade, temem-na e povoaram suas obras de *femmes fatales*, sob as mais diversas formas monstruosas, em um equilíbrio tênue entre o sedutor e o repulsivo.

De qualquer maneira, no final do século, a Musa sofre estranhas metamorfoses. Vulgar para os naturalistas, ela bate nas coxas, tem suas regas (ou cólicas) e, se acontece dar à luz, é no horror e na sãnie; hierática para os simbolistas, assassina com um sorriso, arrasta a saia no sangue, possui impassíveis olhos de pedra preciosos. Seja como for, é perigosa. (*Ibidem*, p. 15)

Dottin-Orsini entende que as concepções científicas do período trouxeram mais vigor a essa misoginia e, na literatura, teriam marcado a "própria base da expressão artística" (*Ibidem*, p. 20). É preciso destacar que houve no final do XIX uma grande preocupação de médicos e

cientistas com o corpo feminino e sua sexualidade, já que a mulher seria responsável pela saúde e pelo desenvolvimento da prole – por extensão, da própria Nação. Assim, a tendência dos escritores, em especial os naturalistas, em revelar o fisiologismo humano e seus aspectos instintivos representaria, face ao feminino, "fascinação e repulsa, adoração submissa e ódio agudo (poderíamos dizer *hístico*?), desejo de aconchego e terror incontrolável" (*Ibidem*, p. 22).

Uma parcela desse horror se devia ao fato de a *femme fatale* expressar uma "Nova Mulher" (cf. BOTTING, 2014, p. 131), cheia de desejos sexuais e aspirações de independência, que romperia com os ideais positivistas e cientificistas da sociedade. Assim, "enquanto a ciência divulgava grandes poderes unificadores, o horror era outra forma de reunificação cultural, uma resposta sobre as figuras sexuais que ameaçavam a sociedade" (*Ibidem*). Nesse cenário finissecular, marcado pelo sadismo e pelo satanismo (cf. MUCCI, 1990), a tradição gótica, com sua linguagem artística especializada em expressar e representar terrores, voltou à cena.

A *femme fatale* aparece na ficção de horror para nos lembrar o quanto a sexualidade pode ser atraente e assustadora. O horror do homem de se ver reduzido a mero instrumento descartável para a satisfação de desejos sexuais fez da mulher fatal uma monstruosidade em potencial. No entanto, seus maiores crimes parecem estar na independência sexual que representa e na incapacidade masculina de controlar a própria volúpia. Desse modo, o horror se mistura ao sexo na literatura tanto por meio da afluída e intimidadora sexualidade de tal figura quanto pelas violentas respostas dos personagens masculinos que não conseguem domar sua imensa atração por essa mulher.

4. De ameaça à alma a ameaça ao corpo

A literatura do medo brasileira (cf. FRANÇA, 2011), como a ficção de horror universal, também foi pródiga em explorar as figuras tanto da mulher perseguida quanto da *femme fatale*. Mais que simplesmente retratadas nas obras brasileiras, essas personagens se modificaram e adquiriram outras características ao longo do tempo. A partir da análise da produção literária nacional da metade do século XIX até as primeiras décadas do XX, é possível apontar que a mulher fatal ganhou cada vez mais espaço na nossa ficção e que seu perfil passou por sensíveis transformações. A personagem feminina, de ameaça à alma e aos valores morais do homem, passa a ser progressivamente um risco ao próprio corpo e à saúde física masculina.

Uma das primeiras obras a apresentar esses *tópoi* femininos em molduras góticas é *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo (1831-1852). Publicados postumamente em 1855, os contos do livro giram em torno das trágicas relações dos personagens com diversas mulheres, em histórias que incluem inúmeras transgressões de ordem sexual, como necrofilia, adultério, estupro e incesto. Os protagonistas masculinos oscilam entre os ímpetos de adoração e de profanação das mulheres, sobretudo no que diz respeito às jovens mais virtuosas e puras, de tal modo que o tipo mais delineado em suas páginas é o da mulher perseguida.

Com efeito, grande parte das tramas e do comportamento dos personagens masculinos pode ser descrita como sádica (cf. FRANÇA; SILVA, 2015), pois boa parte dos prazeres descritos é gerada por meio da dominação e da submissão do outro – sejam elas consentidas ou não –, além do deleite existente na corrupção física e moral das mulheres. Nesse sentido, pode-se dizer que “o homem é o fator de *transformação* da mulher: ao macular o que antes era puro, ao perverter o que era inocente, ele leva a mulher (...) a passar de anjo para

‘perdida’. Depois da desgraça, (...) seu único destino é a rua ou a morte” (VOLOBUEF, 2005, p. 141).

Concebidas no espírito da mulher perseguida, as representantes do sexo feminino de *Noite na taverna* são frequentemente descritas como puras, virgens e belas, não raro assumindo o aspecto de estátuas, o que ressalta seus traços passivos e suas sujeições aos desejos masculinos. Em “Solfieri”, por exemplo, ao horror necrófilo da relação sexual com o suposto cadáver de uma mulher seguem-se os crimes de sequestro e de cárcere privado da jovem:

Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo as despe à **noiva**. Era uma **forma puríssima**. Meus sonhos nunca me tinham evocado uma **estátua tão perfeita**. (...) O gozo foi fervoroso – cevei em perdição aquela vigília. Àquele calor de meu peito, à febre de meus lábios, à convulsão do meu amor, a donzela pálida parecia reanimar-se. (...) Não era já a morte – era um desmaio. No aperto daquele abraço havia contudo **algo de horrível**. (...) Nesse instante ela acordou... (AZEVEDO, 2000, p. 569. Grifos nossos.)

As relações sexuais na obra de Álvares de Azevedo são recorrentemente encerradas e contaminadas pela morte e pelo medo. As mulheres, enquanto representantes da sexualidade e instigadoras do desejo masculino, surgem como ameaças à alma e à estabilidade emocional dos protagonistas, que, consumidos pela volúpia, tomam atitudes violentas e acabam também em desgraça. No entanto, apesar da predominância do *tópos* da mulher perseguida na obra, é Ângela, caracteristicamente uma *femme fatale*, a personagem que mais explícita esse perigo feminino.

Trata-se de uma mulher independente e sedutora, capaz de matar o marido e o próprio filho para poder viver com Bertram. Sua autonomia é tanta que o narrador destaca que ela frequentemente se vestia como homem e se comportava como “todos os moços libertinos” (*Ibidem*, p. 572). Como aponta Volobeu (2005, p. 141), as atitudes de Ângela – beber “como uma Inglesa”, fumar “como uma Sultana”, montar a cavalo “como um árabe” e atirar “como um espanhol” (AZEVEDO, 2000, p. 172) – aproximam-na de valores masculinos, o que poderia justificar o fato de ser a única personagem feminina do livro a não ser arruinada. Ao fazer o que for preciso para a realização dos seus desejos e ao abandonar Bertram ao final sem explicações, Ângela cumpre seu papel de fatal ameaça à alma do protagonista:

– Sabeis, **uma mulher levou-me à perdição**. Foi ela quem me queimou a fronte nas orgias, e desbotou-me os lábios no ardor dos vinhos e na moleza de seus beijos: quem me fez devassar pálido as longas noites de insônia nas mesas do jogo, e na doidice dos abraços convulsos com que ela apertava o seio! Foi ela, vós o sabeis, quem fez-me num dia ter três duelos com meus três melhores amigos, abrir três túmulos àqueles que mais me amavam na vida – e depois, **depois sentir-me só e abandonado no mundo (...)** (*Ibidem*, p. 571. Grifos nossos)

Se em *Noite na taverna* (1855) há a predominância da mulher perseguida, o que se constata em *A ilha maldita* (1879), de Bernardo Guimarães (1825-1884), é uma hibridez entre esse tipo de personagem feminina e o da *femme fatale*. Tal duplicidade está na base da construção da própria figura de Regina, a protagonista, que é caracterizada muitas vezes tanto como uma sereia perigosa quanto como fada e anjo. Na visão de Menon (2011, p. 4), ela seria “uma personagem oscilante (...)

um ser híbrido, embora muito mais próximo da sereia ou da ondina que de qualquer outra criatura”. Ao retratar esses dois perfis de mulher na heroína e enfatizar o último, o livro pode ser tomado como um ponto de transição para a prevalência da mulher fatal na nossa ficção de medo.

Regina, órfã e estrangeira de origem incerta, apresenta desde criança uma atração pelo mar e por uma ilha da região, descrita como de difícil acesso e como local de desgraças, em que viveria uma sereia perigosa ou o “próprio Satanás” (GUIMARÃES, 1930, p. 5). Ao contrário dos outros habitantes da vila, a protagonista faz constantes incursões ao lugar, onde se sente bem e protegida dos “perigos da terra” (*Ibidem*, p. 17). Esse seu comportamento independente e fora das normas sociais da época (cf. MENON, 2011), aliado a suas constantes recusas às investidas amorosas de três irmãos, os vilões da narrativa de Guimarães, rendem-lhe uma descrição antitética: “(...) aquela não é uma mulher; é uma fada, um anjo, uma sereia, um demônio, um misto monstruoso de tudo quanto há de formoso, celeste e adorável, e de tudo quanto há de abominável e infernal” (GUIMARÃES, 1930, p. 40).

A moça, na verdade, é mais fatal por sua grande beleza e seu efeito sobre os homens do que por um comportamento lascivo ou desregrado. Na verdade, Regina mantém-se em boa parte da história como uma mulher íntegra para os padrões morais da época, que sofre com o assédio dos irmãos. Estes, aliás, como aponta França (2012, p. 192), representam monstruosidades humanas mais aterradoras do que a caracterização de Regina como um monstro sobrenatural, uma sereia.

Os três rapazes, após seguidas tentativas de conquistá-la, acabam por matar o marido escolhido por Regina. Ela, então, jura se vingar e, adquirindo mais

marcadamente o aspecto de uma *femme fatale*, atrai-os, um por um, até a ilha, onde assassina os dois primeiros. Ao se preparar para matar o último irmão, Ricardo, por quem acabará se apaixonando, a personagem passa por uma transformação:

Aqui Regina calou-se; levantou-se pálida, hirta, convulsa. Sua formosura até ali tão meiga e insinuante tomara de súbito um aspecto sinistro e formidável; voltara-lhe aos olhos aquele lampejo altivo e fulminante que esmagava seus adoradores, aniquilando de um golpe todas as suas esperanças, agora, porém, torvo e feroz como nunca. **A língua, rubra e trêmula como a da serpente, lambia-lhe a miúdo os lábios secos e descordados; a peçonha do ódio vibrava-lhe todos os músculos, e a fada encantadora se transformava em um momento em anjo réprobo precipitado pela cólera celeste das alturas do empíreo na mansão da dor e do eterno desespero.** (GUIMARÃES, 1930, p. 102. Grifos nossos.)

Por seu caráter duplo ao longo narrativa (fada, anjo, se-reia, diabo) e pela alternância entre ser perseguida e se vingar dos abusadores, Regina acaba sendo tanto uma ameaça aos valores patriarcais quanto à vida dos homens que atrai. Trata-se, portanto, de uma protagonista que adquire cada vez mais independência ao longo da narrativa e que passa a se utilizar de seus atributos físicos para seduzir e assassinar. Assim, é possível entender tais aspectos de *A ilha maldita* como uma passagem em direção ao domínio da *femme fatale* e o da ameaça corporal ao homem que se instala no *fin-de-siècle*.

“Palestra a horas mortas”, conto de Medeiros e Albuquerque (1867-1934) publicado em 1898 na coletânea

Mãe Tapuia, é um bom exemplo de narrativa em que uma personagem feminina revela-se como um perigo à saúde do protagonista. Como em *Noite na taverna*, a trama se desenrola a partir de uma narrativa-moldura: um encontro de estudantes, em uma noite chuvosa, que bebem e resolvem contar causos. O enredo se baseia na narração de Caldas, que apresenta a história do falecido Lucas, um estudante de Medicina descrito como “um romântico, um sonhador de ideias” (ALBUQUERQUE, s.d., p. 161).

Lucas se apaixona, em um baile, por Virgínia Barros, uma moça magra, bela e com a face marcada por uma “densa camada de tristeza” (*Ibidem*, p. 163), que dançava “freneticamente polkas e quadrilhas” com uma “vibração doentia dos nervos excitados pela música” (*Ibidem*). Virgínia também se sente atraída pelo rapaz, a quem logo revela ter pouco tempo de vida em virtude de uma tuberculose.

À medida que se aproxima o momento da morte, há um incremento da tensão sexual entre as personagens. A narrativa torna-se erotizada e tanto a moléstia quanto o definhamento da personagem são descritos de forma a ressaltar a excitação de Virgínia.

Uma tarde, entre a crítica de uma festa e uma anedota graciosa, expôs ao Lucas a sua vontade. Sorrindo, com o sorriso desolador de uma ironia de mártir resignada, contou-lhe de outra vez, um pensamento fantástico que lhe acudira: – Ela parecia uma mina. Por uma das galerias – a dos pulmões – mineiros atívis-simos trabalhavam incessantemente. Breve estaria morta. Novas turmas de operários, os vermes, se abateriam sobre o seu corpo. **Que alegria – como nas minas de carvão ou gesso – quando as duas turmas de mineiros se**

encontrassem, uma seguindo de dentro para fora, outra de fora para dentro. Aleluia! Aleluia! A sua carcaça podre vibraria com a festa dos vermes tripudiando sobre as carnes decompostas! (*Ibidem*, p. 170-171. Grifos nossos)

Virgínia passa a ter um grande interesse pelo micróbio da tuberculose, que deixaria seu “pulmão (...) como um queijo vermelho e sangrento” (*Ibidem*, p. 170), além de sentir uma “volúpia, (...) [um] apetite excitado por cada dia de espera, o dos vermes que a tinham de devorar!” (*Ibidem*, p. 168). Ela, então, se esforça para convencer Lucas a lhe mostrar o sangue infectado em um microscópio para conhecer os micro-organismos que a matariam.

O rapaz tenta resistir aos impulsos mórbidos da mulher, mas esta persiste no desejo de tal maneira que ele acaba por ceder. Seu efeito sobre Lucas é tão intenso que, além de o obrigar a mostrar-lhe o verme, leva o rapaz a duvidar da utilidade dos seus estudos, da própria ciência. Ao observar o micróbio no microscópio, Virgínia se decepciona ao constatar que morreria por algo tão pequeno e passa a delirar em febre intensa. Nesse momento, Lucas decide que deveria morrer da mesma forma que sua amada:

Nisto, uma nova onda de sangue ressumou aos lábios da moça. Ele –como a primeira coisa que encontrou à mão –tomou do copo de cristal posto à cabeceira e aparou aí a hemoptise. Era um líquido puro, de uma cor sonora e triunfal, um vermelho cantante, de saúde e mocidade. Com o copo em punho, cheio de sangue, teve de súbito uma ideia: –bebeu-o! Morreria da mesma morte que ela, roído dos mesmos vermes... (*Ibidem*, p. 177).

Virgínia morre logo em seguida e, em menos de uma semana após a repulsiva cena, Lucas tem o mesmo fim. A partir desse desfecho, é possível levantar a hipótese de que “Palestra a horas mortas” apresenta certos aspectos de vampirismo, entrevistados tanto no final com a ingestão do sangue contaminado quanto no comportamento da moça, que, além de fazer o protagonista perder a crença na Ciência, seduz, domina e o atrai para a realização de um desejo mórbido e erotizado. Nesse conto do fim do século, observa-se, portanto, que a personagem feminina e a relação amorosa são construídas como um ameaça física ao homem.

A associação entre sexo, mulher e doença também está presente nos dois outros contos objetos de nossa análise. O primeiro deles é “O bebê de tarlatana rosa”, publicado em *Dentro da noite* (1910), por João do Rio (1881-1921). Construído também como uma narrativa em moldura, sua narrativa principal é a de Heitor, que conta a alguns conhecidos uma história que lhe ocorreu em um Carnaval. Antes de iniciar propriamente a narração, o protagonista descreve o período da festividade como de excessos, de “desejo, quase doentio (...) infiltrado pelo ambiente”, de “ânsia e do espasmo” em “quatro dias paranoicos” em que tudo seria possível (RIO, 2002, p. 121).

O protagonista narra que, num dia de Carnaval, saiu com amigos para festejar em um clima de libertinagem: “Não havia o que temer e a gente conseguia realizar o maior desejo: acanhar-se, enlamear-se bem” (*Ibidem*, p. 121-122). A busca por degradação acaba sendo bem-sucedida quando Heitor se encontra com uma mulher² fantasiada de bebê de tarlatana rosa, descrita como bonita, agradável e detentora de um “rostinho atrevido, com dois olhos perversos e uma boca polpuda como se ofertando. Só postiça trazia o nariz, um nariz tão bem-feito, tão acertado, que foi preciso observar para verificá-lo falso” (*Ibidem*, p. 122).

Nesse primeiro encontro, nada acontece além de uma “apalpada” e um “beliscão”, e ambos se separam. No entanto, acabam por se reencontrar na terça-feira de Carnaval, quando Heitor reflete seu estado espírito da seguinte forma: “Eu estava trepidante, com uma ânsia de acanhar-me, quase mórbida” (*Ibidem*, p. 123). Ele se aproxima dela até ser puxado e os dois se beijam de maneira intensa. Quando Heitor toca em seu nariz, tido como parte da fantasia, e pede a ela para que o retire, a mulher se nega. Nesse momento, a narrativa é impregnada pelo horror e pela repulsa:

(...) Mas abraçando-me, beijando-me, o bebê de tarlatana rosa parecia uma possessa tendo pressa. De novo os seus lábios aproximaram-se da minha boca. Entreguei-me. O nariz roçava o meu, o nariz que não era dela, o nariz de fantasia. Então, sem poder resistir, fui aproximando a mão, aproximando, enquanto com a esquerda a enlaçava mais, e de chofre agarrei o papelão, arranquei-o. Presa dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinadamente – uma caveira com carne...

Despeguei-a, recuei num imenso vômito de mim mesmo. Todo eu tremia de horror, de nojo. O bebê de tarlatana rosa, emborcara no chão com a caveira voltada para mim, num choro que lhe arregaçava o beijo mostrando singularmente abaixo do buraco do nariz os dentes alvos. (...) (*Ibidem*, p. 126)

A mulher desconhecida sob a fantasia do bebê sofria, muito provavelmente, de sífilis e tinha apenas o Carnaval para sair e dar vazão aos seus desejos. Semelhante

ocorrência se dá em “Noites brancas” (1920), conto de Gastão Cruls (1888-1959), em que é narrada a história de Carlos, o jovem protagonista, que passa uma temporada de convalescença na fazenda de um amigo do seu pai, onde recebe, em uma noite, um bilhete misterioso e tentador, em que se lia: “Carlos – Se tu queres conhecer a volúpia dos meus beijos, deixa a tua porta aberta e, esta noite, quando todos dormirem, no mistério da treva do silêncio, eu te virei proporcionar o mais lindo sonho de amor” (CRULS, 1951, p. 59).

O personagem tenta descobrir, dentre as mulheres da casa (a esposa do coronel e suas duas filhas), quem seria a remetente da mensagem. Apesar de resistir inicialmente, por respeito à família que o acolhia, o rapaz cede aos impulsos – muito influenciado pela natureza luxuriosa do local – e deixa a porta aberta para a mulher desconhecida. Os encontros sexuais passam a ocorrer na madrugada e, de tão intensos, Carlos classifica a sua amante como um “vampiro luxurioso e insaciável, que todas as noites o possuía furiosamente, a arder na febre de mil desejos” (*Ibidem*, p. 68). O sexo, no entanto, se lhe dava prazer, também lhe incutia horror: “A princípio, as suas visitas foram rápidas e Carlos, trespassado de pasma e medo, mal soubera corresponder ao ímpeto com que ela, estuante de gozo se lhe arrojava entre os braços” (*Ibidem*, p. 68-69). A *femme fatale* desaparecia sempre antes que o sol surgisse e que sua identidade fosse revelada, sendo caracterizada pelo narrador como uma “sombra fugidia e evanescente” que rapidamente era “restituída ao mistério da treva e do silêncio...” (*Ibidem*, p. 69).

Os encontros noturnos se sucedem até que, certa noite, a amante misteriosa não aparece. Na manhã seguinte, em meio a uma agitação incomum na fazenda, o coronel revela a Carlos que havia uma outra mulher na casa: a irmã de sua esposa, que se mantinha isolada e

incógnita dos demais moradores. A mulher, que sofria de lepra, havia se suicidado naquela madrugada. O final do conto é bastante ilustrativo dessa visão que encara o sexo e a mulher como uma ameaça física, instauradores de horror: "(...) Carlos sentia pela primeira vez na boca o travo daqueles beijos, que se muito o fizeram gozar, mais ainda o fariam sofrer" (*Ibidem*, p. 71).

Nosso objetivo com essas demonstrações é sugerir que haja, na literatura do medo brasileira, uma transformação no papel das personagens femininas – do arquétipo da *damsel in distress* à *femme fatale*. Destacamos que, se no início do século XIX, a personagem feminina foi tida como uma ameaça **psicológica** ao equilíbrio masculino, a partir do *fin-de-siècle* ela se torna um risco **físico**, explicitada em uma ficção obcecada por questões corporais, sexuais e sanitárias. Nesse contexto, a ênfase não está mais propriamente nas ações das heroínas, mas em suas características físicas e higiênicas. O horror aparece, então, como forma de alertar para o perigo inerente do sexo – e, por extensão, da mulher. Ela é, mais que nunca, uma tentação perigosa a ser temida e, consequentemente, controlada.

Referências bibliográficas

- ALBUQUERQUE, Medeiros e. "Palestra a horas mortas". In: *Mãe Tapuia*. Rio de Janeiro: F. Briguet & CIA, s.d. pp. 157-178.
- ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- AZEVEDO, Álvares de. "A noite na taverna". In: *Obra completa*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. pp. 564-608.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- _____. *Gothic*. 2nd ed. London: Routledge, 2014.
- CRULS, Gastão. "Noites brancas". In: *Contos reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. pp. 59-71.
- DOTTIN-ORSINI, MIREILLE. *A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion Books, 1960.
- FRANÇA, Julio. "As relações entre 'monstruosidade' e 'medo artístico': anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira". In: RODRIGUEZ, Benito Martinez, org. *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC*. Curitiba: ABRALIC, 2011.
- _____. "Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil". In: GARCIA, Flávio, BATALHA, Maria Cristina. *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.
- _____. SILVA, D. Pesadelos dionisíacos: natureza, sexo e medo na literatura do medo. In: _____. *Círculos de giz*. Revista Multidisciplinar de Artes e Humanidades. [No prelo]
- GUIMARÃES, Bernardo. *A ilha maldita*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil, 1930.
- KEECH, James. The survival of the Gothic. In: *Studies in the Novel*, v. 06, 1974. Disponível em: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/keech.html>. Acesso em: 10 fev. 2015.

MENON, Mauricio César. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira; de 1843 a 1932*. 2007. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Paraná, 2007.

_____. O canto da sereia em terra brasileira: o caso de “A Ilha Maldita” de Bernardo Guimarães. In: *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC*. Disponível em: http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0201_1.pdf. Acesso em: 05 jan. 2015.

MUCCI, Latuf Isaías. *Ruína & simulacro decadentista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

NUNES, Silvia Alexim. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PHILLIPS, John. *The Marquis de Sade: a Very Short Introduction*. Oxford: University Press, 2005.

PRAZ, Mario. *The Romantic agony*. New York: Oxford University Press, 1951.

RIO, João do. O bebê de tarlatana rosa. In: *Dentro da noite*. São Paulo: Antiqua, 2002, pp. 120-127.

SADE, Marquês de. *A filosofia na alcova*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. Notas sobre o romance. In: *Os crimes do amor e A arte de escrever ao gosto do público*. Tradução de Magnólia Costa Santos. Porto Alegre: L&PM, 2002. pp. 27-56.

VOLOBUEF, Karin. Álvares de Azevedo e a ambiguidade da orgia. In: _____. *Organon* (UFRGS), v. 38/39, 2005, pp. 113-13.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Notas

1 Todas as citações de obras em língua inglesa foram por nós traduzidas.

2 Não descartamos a possibilidade de a personagem do “Bebê” ser, na realidade, um homem. Contudo, como a ambiguidade irredutível do conto suporta ambas as leituras, consideramos, para os objetivos desse ensaio, que a personagem seja uma mulher.