

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

A TRADIÇÃO GÓTICA EM CASA DE NIEBLA (1947) DE MARÍA LUISA BOMBAL

Gabriela Freitas¹

Resumo: O presente artigo analisa o romance *Casa de niebla* (1947) da autora chilena María Luisa Bombal, explorando como a obra segue as convenções da literatura gótica, em particular do gótico feminino. O estudo destaca o uso de Bombal de elementos como o sublime, o infamiliar e a casa como *locus horribilis* para ilustrar o matrimônio infeliz de Helga e Daniel. Como segunda esposa de Daniel, Helga se vê no papel de substituta, o que faz com que ela se sinta solitária e separada de si mesma em seu novo lar, que deveria constituir um lugar seguro, segundo a aceção burguesa. Ao empregar tais características do gótico, a autora não apenas revela as complexidades da relação de Helga com Daniel e consigo mesma, mas também oferece uma crítica ao papel tradicional da mulher na sociedade, utilizando a estética gótica como ferramenta para denunciar as opressões e angústias advindas da instituição matrimonial e dos papéis de gênero, como é típico do gótico feminino.

Palavras-chave: Casa de niebla, María Luisa Bombal, gótico feminino, literatura chilena, literatura gótica, literatura hispano-americana.

THE GOTHIC TRADITION IN THE HOUSE OF MIST (1947) BY MARÍA LUISA BOMBAL

Abstract: The present article analyses *The House of Mist* (1947) by Chilean author María Luisa Bombal, exploring how the novel follows the conventions of Gothic literature, particularly within the Female Gothic perspective. The study highlights Bombal's use of elements such as the sublime, the uncanny, and the house as *locus horribilis* to illustrate the unhappy marriage

¹ Mestre em Estudos Literários atualmente ligada à Universidade Federal de São Carlos. Escreveu sua tese sobre os contos da escritora mexicana Amparo Dávila. Foca no horror feminista e na literatura gótica feminina. Também escreveu artigos sobre os romancistas brasileiros Rodolfo Teófilo e Lúcio Cardoso, o dramaturgo espanhol Federico García Lorca e a autora francesa Annie Ernaux. Tem interesse no conceito de lar como um espaço de horror e estuda principalmente a literatura latino-americana. Contato: gsf.br@hotmail.com

of Helga and Daniel. As Daniel's second wife, Helga finds herself in a replacement role, leading to feelings of loneliness and a sense of disconnection from herself in her new home, which should represent a secure place according to bourgeois expectations. By employing these Gothic characteristics, the author not only unveils the complexities of Helga's relationship with Daniel and herself but also provides a critique of the traditional role of women in society. She utilizes Gothic aesthetics as a tool to denounce the oppressions and distress stemming from the marital institution and gender roles, typical of the Female Gothic.

Keywords: The House of Mist, María Luisa Bombal, Female gothic, Chilean literature, Gothic literature, Hispanic literature.

I. Introdução: Existe um gótico hispano-americano?

Muito é debatido sobre a existência de uma tradição gótica na literatura hispano-americana. Até pouco tempo atrás, esse tipo de ficção não existia como objeto de investigação acadêmica, com exceção de poucos casos específicos como as obras *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *Aura* (1962) de Carlos Fuentes e *La condesa sangrienta* (1966) de Alejandra Pizarnik (Dabove, 2019). No caso da Argentina, Júlio Cortázar, em seu ensaio "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata", argumenta que a presença do gótico na literatura do Rio da Prata é perceptível e como exemplos cita Horácio Quiroga, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo (Cortázar, 1975). Ele acredita que os escritores uruguaios e argentinos receberam a influência gótica sem imitar outros países e que essa é a sua maior homenagem aos mestres "velhos e queridos", como Edgar Allan Poe (Cortázar, 1975).

Outro motivo para a marginalização do gótico era o medo por parte dos autores de serem rotulados como imitadores do modelo europeu (Gordillo, 2014). A ausência do gótico está, portanto, ligada a inseguranças relacionadas a identidade, nacionalidade e mercado internacional. Alguns escritores e críticos, como o mexicano José Luis González, acreditavam que essa forma de literatura era elitista, escapista e antinacional. De modo geral, o gótico era ignorado na América Latina, cuja literatura

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

é notadamente conhecida pelo realismo mágico e pelo fantástico (Casanova-Vizcaíno e Ordiz, 2018), sendo “fantástico” o termo preferido por Cortázar e Adolfo Bioy Casares, por ser considerado mais prestigioso, intelectual e francês (Dabove, 2019).

Contudo, estudos recentes estão resgatando obras antigas e identificando traços do gótico em seus enredos. Atualmente, à medida que as preocupações relacionadas à identidade nacional e literatura se atenuam e a globalização se expande, não há mais tanta hesitação em rotular uma obra hispano-americana como “gótica”. É através da lente gótica que a pesquisadora argentina María Negroni analisa, por exemplo, os trabalhos de autores como Carlos Fuentes, Rosario Ferré, Alejandra Pizarnik, Adolfo Bioy Casares, Júlio Cortázar, Octavio Paz, Horacio Quiroga e Silvina Ocampo (Casanova-Vizcaíno e Ordiz, 2018). Negroni argumenta que o conto fantástico, considerado a maior contribuição argentina para a literatura mundial, tem suas raízes no gótico, não sendo uma negação ou superação do mesmo, como proposto por Cortázar (Dabove, 2019).

Apesar da predominância da literatura gótica na Inglaterra e nos Estados Unidos, ela de fato alcançou a América Latina, embora em menor escala. Diversos fatores contribuíram para isso, como a ausência de um passado medieval, com castelos e calabouços, decoração antiga e um clima chuvoso. Contudo, de acordo com Williams (1995), mais crucial para a estética gótica do que esses símbolos físicos é a criação de uma atmosfera opressiva capaz de evocar nos personagens e leitores sentimentos como claustrofobia, solidão, uma sensação de antiguidade e um cenário principal repleto de segredos.

Em novas terras, os castelos assombrados dão lugar às áreas rurais e às fazendas, e os aristocratas assumem a forma de senhores de terra. As mudanças de características e significados revelam a tradição gótica como algo maleável, que ultrapassa categorias, não se restringindo a uma escola literária ou a um período histórico. É uma forma híbrida, que desenvolve e varia suas próprias convenções em relação a novos modos de escrita (Botting, 1996). Como argumenta Cohen (1996), os

medos explorados nesses enredos mudam com o tempo e o lugar, pois o que perturba uma sociedade pode não perturbar outra.

Ou seja, o efeito do “horror” é relativo. Os autores hispano-americanos então adaptam o gótico e elementos adjacentes a ele, como a figura do duplo, para estéticas nacionais e locais e utilizam-se disso para explorar tópicos sócio-políticos. Neste trabalho, cujo foco é a presença do gótico feminino no romance *Casa de niebla* (1947) de María Luisa Bombal, serão analisadas, em um primeiro momento, as origens, as características e a recepção da literatura gótica, assim como a presença de autoras desde seu princípio e as qualidades próprias que os romances góticos de autoria feminina adquirem. Em seguida, será explorada a presença dessa tradição na obra chilena *Casa de niebla* (1947) de María Luisa Bombal.

II. O gótico é feminino

A palavra “gótico” vem dos godos — os “Goths” —, um dos povos escandinavos que invadiram a Europa dominada por Roma e causaram a sua queda (Sena, 2018). Em meados do século VI d.C., os povos da região então conhecida como Escandinávia - hoje, o norte da Europa - deixaram suas terras à procura da expansão de seus territórios. Sendo excelentes em navegação, eles invadiram pelos mares o Império Romano, já próximo ao seu fim, e conquistaram seu espaço, formando colônias em várias regiões do continente europeu e se misturando com as culturas antigas dessas regiões (Rossi, 2008). Sendo assim, na segunda metade do século XVIII, quando a literatura gótica surge com esse nome, o gótico em si já estava presente e entranhado na cultura, língua e literatura inglesas há mais de mil anos (Rossi, 2008).

Antes de ser aplicado à literatura, contudo, o estilo gótico teve início na arquitetura francesa e prevaleceu na Europa da metade do século XII até o começo do século XVI, no período da Baixa Idade Média. Ele é “normalmente utilizado em catedrais medievais, em que se constata a presença de torres lanceoladas (inspiradas

criação & crítica

Nº39

nos tetos das casas vikings), gárgulas [...], abóbadas, cúpulas e arcos em ogiva [...]” (Rossi, 2008, p. 60). Os renascentistas usavam “gótico” para denominar esse estilo arquitetônico medieval considerado “bárbaro”, “monstruoso” e “sem refinamento artístico”, principalmente se contrastados com os padrões de harmonia, beleza e perfeição da arte clássica (Vasconcelos, 2002; Sena, 2018). A arquitetura classicista era o padrão almejado, e o gótico, repugnado. Segundo Punter (1996, p. 5),

onde o clássico era ordenado, o Gótico era caótico; onde era simples e puro, o Gótico era ornamentado e complexo; onde os clássicos ofereciam um conjunto de modelos culturais a serem seguidos, o Gótico representava excesso e exagero, o produto do selvagem e do incivilizado. (*apud* Santos, 2017, p. 12)

A literatura gótica faz um paralelo ao estilo arquitetônico e trata de temas monstruosos e obscenos. Ela reúne os enredos onde se explora a morte, a espiritualidade, a insanidade, as histórias de fantasmas e o culto ao macabro no cotidiano (Santos, 2017). O gótico apresenta uma visão desencantada de mundo e é caracterizado pela presença do “horrrível, do insano, da noite, do sobrenatural, da morte, dos cenários arcaicos, do terror” (Rossi, 2008, p. 61).

Com origens na arquitetura, não é mera coincidência que o espaço desempenhe um papel crucial na narrativa e na estética góticas, sendo muitas vezes determinante para caracterizar a obra como tal (Santos, 2017). Williams (1995) sustenta que o gótico é um dos raros gêneros cuja definição é predominantemente moldada pelo seu cenário. Nas fases iniciais do gótico, a trama se desenrola em castelos e outras estruturas medievais, como abadias, igrejas e cemitérios. Essas construções frequentemente abrigam passagens secretas e fantasmas reais ou imaginários, representando figuras de épocas e lugares distantes, que podem servir como recordações de violências ou crimes passados — por mais remoto que esse passado seja, ele ressurgue no presente para assombrar o protagonista. Em obras

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

mais recentes, o castelo assombrado é gradualmente substituído por casas: ao mesmo tempo uma construção física e um símbolo de uma linhagem familiar, a casa tornou-se o local onde os medos e as ansiedades dos personagens se manifestam de forma física e material (Botting, 1996).

O gótico aparece como uma literatura de má reputação, chocante e subversiva, “deliciando-se com o proibido e traficando o indizível” (Williams, 1995, p. 4, tradução nossa)². Justamente por seus temas tabus envolvendo incesto, adultério, assassinato e estupro, ela foi considerada por muito tempo “baixa literatura”. As representações de sexualidade e desrespeito pela religião eram consideradas ultrajantes e uma ameaça à juventude (Sá, 2018). Williams (1995) define o gótico como “o esqueleto no armário” da literatura, aquilo que deve ser escondido, tal como os segredos de família em seus enredos. Acreditava-se que essas obras teriam uma influência negativa sobre os leitores, e o perigo de degeneração moral passou a ser a principal razão para a condenação generalizada de romances, contos e novelas:

Ao encorajar a credulidade e a imaginação dos leitores [...], os romances afrouxavam as estruturas morais e racionais que ordenavam a vida cotidiana. Ao exibir monstros sob uma luz muito atraente, o vício em vez da virtude poderia ser promovido. Pois, se a ficção [...] deveria estabelecer e reproduzir ideias morais e de conduta adequadas, também poderia se tornar um manual de má conduta. (Botting, 1996, p. 18, tradução nossa)³

Além do risco de incentivar comportamentos “imorais”, a desaprovação do gótico possuía um caráter elitista. Por ser amplamente popular, acessível e consumido

² No original: "From the high Romantic ground, disreputable Gothic appears shocking and subversive, delighting in the forbidden and trafficking in the unspeakable".

³ No original: "In encouraging readers' credulity and imagination, and in blurring the boundaries between supernatural and illusory dimensions and natural and real worlds, romances loosened the moral and rational structures that ordered everyday life. By displaying monsters in too attractive a light, vice rather than virtue might be promoted. For, if fiction, as Johnson maintained, should establish and reproduce moral and proper ideas of conduct, it could also become a manual of misconduct".

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

por homens e mulheres de diferentes classes sociais, os críticos consideravam os enredos pobres, com escrita medíocre e sem temáticas profundas. Enquanto as obras dos românticos eram vistas como “alta poesia”, as narrativas góticas eram ineptas e lúgubres. Outro fator que contribuiu para a reprovação do gótico na época e para seu apagamento na história da literatura foi a presença de mulheres na tradição; escritoras como Ann Radcliffe, por exemplo, ganharam destaque com suas obras, que eram popularmente lidas pelo público feminino.

O *corpus* gótico, que teve sua primeira fase entre 1764 e 1820 (Vasconcelos, 2002), é composto por muitos textos de épocas diferentes, o que resulta em valores moralizantes que variam de autor para autor, gerando contradições e até mesmo subcategorias dentro do gênero, como gótico masculino e gótico feminino (Williams, 1995). Portanto, enquanto algumas obras buscam transgredir as normas sociais, outras procuram moralizar e perpetuar valores conservadores através de suas histórias. Por isso, seria um erro obliterar a diversidade desses romances como a história literária fez por muito tempo, como argumenta Vasconcelos (2002), tratando a literatura gótica como um corpo homogêneo de textos e os generalizando a um conjunto de características em comum.

O termo gótico sempre foi associado à política, revolução e desintegração do governo. Durante a década da Revolução Francesa, por exemplo, os romances góticos estavam no seu auge de popularidade. Não é surpresa, então, que o gótico tenha se tornado uma oportunidade para mulheres lançarem suas carreiras como escritoras e alcançarem o sucesso no meio literário, apesar dos desafios enfrentados. A literatura gótica foi o caminho escolhido para subverter e denunciar as restrições que existiam no seu cotidiano.

Já o mercado editorial oferecia uma chance às mulheres de alcançar a independência financeira sem sair de casa, contornando as restrições profissionais. Devido ao número crescente de leitores que surgia com o aumento da alfabetização, a indústria editorial crescia, mobilizando editores, livreiros e escritores para suprir a demanda de novos produtos para bibliotecas volantes e gabinetes de leitura (Sá,

2018). Por isso, no século XVIII, escrever ficção se tornara uma profissão viável e uma fonte de renda estável (Sá, 2018). A necessidade financeira fez com que, apesar das normas patriarcais se empenharem em restringir o acesso das mulheres à esfera pública, as escritoras se entregassem às letras, ainda que com dificuldade e resistência do público (Vasconcelos, 2002).

O romance — e não o poema ou o teatro, como exemplos — foi o instrumento escolhido por muitas escritoras como meio de expressão e revolta (Vasconcelos, 2002). Portanto, quando as escritoras começaram a se inserir no *corpus* gótico nessa época, as narrativas passaram a apresentar características e denúncias diferentes daquelas exploradas anteriormente em narrativas masculinas, em obras como *O castelo de Otranto* (1764), pois as mulheres adaptaram o estilo à sua visão de mundo. O gótico, sendo um espaço para abordar temas tabus, era ideal para contestar e examinar valores patriarcais (Vasconcelos, 2002).

O sucesso do gótico e a ascensão de escritoras ocorreu quase concomitantemente, tendo início no século XVIII e perdurando durante o século XIX até a atualidade. De fato, é difícil desvencilhar esses dois fenômenos. Williams (1995) argumenta que o “feminino” e o “gótico” estão intrinsecamente ligados, pois ambos são os *Outros* na cultura ocidental. Enquanto o gótico é o *Outro* na literatura — o *Outro* do Realismo, do Romantismo e da “alta literatura” —, a mulher é o *Outro* do homem na sociedade. Consequentemente, o gótico é inerentemente feminino (Williams, 1995).

A ideia de uma literatura gótica de autoria feminina foi explorada no final dos anos 1960 e 1970 com o surgimento de uma nova onda de feminismo. É daí que surge o termo *Female Gothic*, cunhado por Ellen Moers em 1976, e depois desenvolvido por Williams (1995) quando a autora argumenta que o gótico não é apenas um gênero, mas dois: o masculino e o feminino. A vertente feminina do gótico focou nos sofrimentos de mulheres perseguidas e abusadas pelos seus antagonistas e se tornou um protesto contra as situações vividas pelas mulheres no ambiente doméstico (Santos, 2017).

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

Muitas autoras usufruíram da escrita para ilustrar os horrores do dia a dia, desde o lar como uma prisão até abusos físicos e psicológicos provenientes de figuras patriarcais e a luta da mulher para preservar sua castidade. Essas obras exploram relações familiares no âmbito privado, personificadas pelo *locus horribilis*, um lugar sombrio que intensifica a atmosfera opressiva em que se encontra a protagonista, e expõem os maus-tratos da estrutura patriarcal: “Em vez de meramente reproduzirem os padrões radcliffeanos, essas escritoras deram um passo além e transformaram o gótico em uma arma crítica contra as ordens e encargos patriarcais impostos às mulheres” (Rossi, 2015, p. 68, tradução nossa)⁴.

No gótico feminino, o cenário principal frequentemente é a casa de família, o ambiente mais familiar para uma escritora de séculos passados. Por um longo período, esse ambiente foi confiado e indiretamente gerido pelas mulheres da família. Elas assumiam e ainda assumem a responsabilidade de zelar pelo lar e, adicionalmente, durante muito tempo, foram limitadas em suas oportunidades de estudar e trabalhar, atividades externas ao âmbito doméstico. Portanto, a casa desempenha um papel significativo na tradição feminina.

Além disso, a casa também pode se referir à linhagem de uma família, pois, segundo Freud, a casa é um artefato cultural ligado ao nome de uma família (*apud* Williams, 1995). Em grandes nomes da tradição gótica como *O castelo de Otranto* (Horace Walpole), *Os mistérios de Udolpho* (Ann Radcliffe), *O velho barão inglês* (Clara Reeve) e *O morro dos ventos uivantes* (Emily Brontë), o castelo (no século XVIII e começo do XIX) e posteriormente a casa (no final do século XIX e XX) abrigam conflitos internos que são exteriorizados pelo ambiente ao redor. Esse *locus horribilis* faz uma correspondência direta ao estado interior das relações familiares; os horrores retratados na trama são refletidos na condição do espaço (Williams, 1995). Assim, se a residência aparecer em ruínas, com uma aparência abandonada, envelhecida e

⁴ No original: "Instead of merely reproducing the Radcliffean patterns, these women writers went a step further and turned the Gothic into a critical weapon against the patriarchal orders and burdens imposed on women".

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

fantasmagórica, características comuns na estética gótica, a família que ali reside também demonstra uma desestruturação interna, conforme padrões tradicionais.

Em textos de autoria feminina em especial, a temática ligada às relações familiares é muito forte: “As mulheres, ao construírem seu universo ficcional, priorizam as relações familiares” (Teixeira, 2010, p. 48-49). Porém, é na literatura gótica que essa dinâmica adquire conotações sombrias, e com frequência figuras como maridos, pais, padrastos e tios ocupam a função de vilão (Santos, 2017). O esposo, posicionado como o “chefe” da família, geralmente assume o papel de antagonista e fonte de descontentamento para a protagonista. Assim, o casamento é interpretado como uma forma de opressão, pois o verdadeiro horror para essas autoras emana da ansiedade, do medo e da raiva vivenciados dentro de arranjos sociais, especialmente o matrimonial (Williams, 1995). Esses romances destacam a estrutura patriarcal como obsoleta, apontando a família aristocrata e “tradicional” como uma instituição em decadência devido à perpetuação de tradições antiquadas.

As inquietações relacionadas ao espaço persistem na literatura feminina ao longo dos séculos XIX e XX, em que algumas dessas narrativas exploram os desafios do âmbito privado e das questões do cotidiano doméstico (Gilbert e Gubar, 1979). A claustrofobia das personagens confinadas ao lar, ou a papéis que não mais se adequam a elas, perdura: “As heroínas góticas do século XX não estão aprisionadas em castelos, porões e masmorras, mas sim no espaço doméstico e nas próprias prisões inconscientes que revelam uma denúncia à ideologia patriarcal” (Batista e Silva, 2017, p. 34). Esse confinamento não é apenas metafórico, mas também literal. Como Gilbert e Gubar (1979) expõem, escritoras como Emily Dickinson, as irmãs Brontë e Christina Rossetti estavam presas em suas casas, que eram a casa de seus pais. Na verdade, quase todas as mulheres brancas de classe média estavam, de certa forma, aprisionadas nas casas de homens, fossem eles pais ou maridos, no século XIX. Em muitos enredos, as heroínas habitam casas assustadoras e/ou assombradas e são frequentemente capturadas, acorrentadas, presas e até mesmo enterradas vivas (Gilbert e Gubar, 1979). Além do aprisionamento da mulher ao lar,

outras imagens recorrentes na tradição feminina são as dinâmicas de captura e fuga, o duplo malévolo que substitui a protagonista dócil e doenças como anorexia, agorafobia e claustrofobia (Gilbert e Gubar, 1979).

O gótico feminino exprime a jornada da mulher dentro da sociedade patriarcal e é simultaneamente um retrato no qual as leitoras podem se enxergar e uma maneira de exposição para as escritoras. Através desses livros, elas podem ler sobre heroínas complexas e não meramente Outros dos protagonistas masculinos. É exatamente isso que María Luisa Bombal aborda em suas obras, segundo Vera (1989): a complexidade da alma feminina. Bombal escreve sobre as personagens femininas em suas relações com o outro sexo para ilustrar as frustrações da existência da mulher em uma sociedade que limita o desenvolvimento de sua personalidade e ambições (Vera, 1989). Espinosa (2005) argumenta também que a escrita de Bombal foi influenciada pela ficção feminina das primeiras duas décadas do século XX, caracterizada pela separação burguesa dos espaços público e privado, sendo este último destinado à mulher. No núcleo familiar burguês, a mulher era a senhora da casa e não trabalhava fora do lar, por isso a escritora com frequência insere suas protagonistas em um mundo rico, burguês e apoiado na aparência, não muito diferente do mundo no qual a própria Bombal viveu. Além disso, Vera (1989) aponta como temas recorrentes em suas obras o enigmático mundo dos sonhos e o sugestivo lirismo de sua prosa, que delinearam os caminhos da nova narrativa chilena. Em *Casa de niebla*, analisado a seguir, Bombal explora as desilusões que ocorrem na vida de Helga após casar-se com Daniel, em uma cultura que educa as mulheres para almejar o matrimônio acima de tudo, enquanto o homem é ensinado a se projetar em outras realidades que lhe proporcionam perspectivas mais enriquecedoras (Vera, 1989). O que ocorre com uma vida resumida a um matrimônio quando o amor se revela insuficiente?

III. A casa de névoa: casamentos malfadados e casas infamiliars

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

“Informo ao leitor que, embora [essa história] se trate de um mistério, não há crime” (Bombal, 2012, l. 87, tradução nossa)⁵. Assim se inicia *Casa de niebla*, publicado em 1947 pela chilena María Luisa Bombal (1910-1980). Em sua estreia literária, Bombal originalmente publicou o romance sob o título *La última niebla* (1934). Em 1947, a autora reescreveu o romance em inglês, resultando na obra agora intitulada *The House of Mist*. Finalmente, essa nova versão foi traduzida para o espanhol por Lucía Guerra, recebendo o título *Casa de niebla*. Na versão mais recente do título, tanto em inglês como em espanhol, a autora optou por manter a ênfase na névoa, um elemento crucial da trama, enquanto destaca a casa como o cenário principal.

Neste artigo, que se foca no romance *Casa de niebla*, argumento que a história apresenta múltiplos elementos de uma narrativa gótica: uma casa isolada, um casamento malfadado, a presença da aristocracia, um tema tabu (o adultério) e uma heroína presa entre a realidade e a fantasia. O primeiro capítulo começa de forma marcante: “A história que vou contar é a história da minha vida. Começa onde as outras histórias geralmente terminam. Quero dizer que começa com um casamento muito estranho: o meu” (Bombal, 2012, l. 97, tradução nossa)⁶. Nesta linha de abertura, a narradora adverte que, ao contrário de muitas narrativas que concluem com um casamento e um “viveram felizes para sempre”, como nos contos de fadas e nas comédias shakespearianas, para as protagonistas góticas, o casamento marca o início do conflito e da sua jornada como heroína.

A personagem principal, Helga, é apaixonada por seu amigo de infância, Daniel. É ela que o apresenta à sua prima Teresa, o que leva ao casamento dos dois — para infelicidade de Helga. Daniel é descrito como um homem jovem, bonito, alto e taciturno, enquanto Teresa “não sabia fazer nada além de tocar o piano e ser bela”

⁵ No original: "Informo al lector que, a pesar de que este es un misterio, no existe ningún crimen".

⁶ No original: "La historia que voy a contar es la historia de mi vida. Empieza donde otras historias generalmente terminan. Quiero decir que se inicia con un matrimonio muy extraño: el mío".

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

(Bombal, 2012, l. 213, tradução nossa)⁷. Para escapar do desgosto, Helga se refugia nos cantos do casarão velho onde mora com a tia, encontrando um escape nos personagens fictícios e nas obras de fantasia, o que a leva a ter uma imaginação ativa.

Porém, um mês após se casar com Daniel e se mudar para sua mansão, Teresa morre afogada no lago da fazenda. Daniel, então, decide pedir a mão de Helga em casamento e justifica a decisão à tia dela dizendo: “É verdade que não estou apaixonado por Helga, mas darei a ela um lar onde não terá que servir ninguém. E eu... não ficarei mais sozinho na fazenda sempre cercada de tanta neblina...” (Bombal, 2012, l. 575, tradução nossa)⁸. Mesmo que Daniel não demonstre amor por ela, Helga aceita se casar com ele sem hesitação, sendo expulsa da casa da tia por ser “ingrata”, já que ela lhe acolhera quando se tornou órfã. Neste momento, Helga cumpre seu papel de mulher criada para se casar e construir uma família. Ela se entrega totalmente à vida doméstica, sem levar em conta que está se casando com um homem ainda enlutado pela esposa falecida, o que causará solidão e falta de comunicação no relacionamento dos dois.

Daniel a leva para morar na casa da fazenda, que está sempre cercada de névoa. Bombal estabelece um ambiente sombrio a partir do momento em que se aproximam da propriedade: os cavalos da carruagem que leva os jovens recém-casados se negam a prosseguir quando estão próximos do lago. Andrés, o cocheiro, explica a Helga que os animais têm medo de dona Teresa, cujo espírito vagueia pela noite à procura de sua aliança no fundo do lago. A busca do espírito inquieto de Teresa pelo anel exemplifica o argumento de Williams (1995) de que o voto de casamento é especialmente proeminente nas ficções góticas, pois é este o ritual que cria a ordem familiar *na* linguagem e *através* dela. É a partir da criação desse núcleo familiar que a mulher se depara com os temas tratados no gótico feminino, como o controle patriarcal

⁷ No original: "Teresa no sabía hacer nada, salvo tocar el piano y ser hermosa".

⁸ No original: "Es verdad que no estoy enamorado de Helga, pero le daré un hogar donde no tendrá que servir a nadie. Y yo... no estaré más solo en la hacienda siempre rodeada de tanta niebla...".

e uma existência reduzida à família. Mesmo morta, Teresa não consegue descansar pois ainda está presa à sua união com Daniel.

Helga repreende o cocheiro e logo o trio chega à casa. A primeira impressão da protagonista não é positiva: “Tateando no escuro, subi um lance de escada que levava ao que me parecia ser um vulto enorme na névoa, como uma fera reclinada. Era a casa. Minha casa” (Bombal, 2012, l. 628, tradução nossa)⁹. As circunstâncias não são favoráveis para Helga: sua nova residência encontra-se envolta por uma névoa tão densa que aparenta brotar da terra, enquanto os funcionários acreditam que o lago seja assombrado pela ex-esposa de seu marido. Em vez do lar como um lugar seguro, então, ele é comparado a uma “fera”, algo assustador, incontrolável e incivilizado — ou seja, um monstro. Essa comparação contradiz a percepção de Gastón Bachelard (2000) sobre a casa: quando uma pessoa está assustada, desamparada e desprotegida, ela busca um lugar para se proteger, um abrigo onde se sinta seguro — e esse refúgio seria a sua casa. Para o filósofo francês, a casa representa um espaço belo, de devaneio, proteção e memórias felizes; é um lugar idílico e agradável, um santuário contra os males e as adversidades externas. Como coloca Oliveira (2018, p. 236): “A porta de casa é uma fronteira que divide o espaço em *dentro de casa* (segurança) e *fora de casa* (hostil e ameaçador)”. Porém, essa não é a realidade para Helga, que se encontra aprisionada nesse ambiente sombrio e infamiliar.

A experiência de infamiliaridade, aquela que surge quando a casa se transforma em um local estranho e inquietante, é elucidada por Freud em seu ensaio de 1919, “O infamiliar” (*Das Unheimliche*). A origem da palavra *heimlich*, *heim*, significa “casa” ou “lar” em alemão. Portanto, *heimlich* denota tudo o que é íntimo e familiar, mas também aquilo que é oculto e secreto. A casa, assim, representa um refúgio do mundo exterior, pois é onde segredos íntimos são guardados longe da esfera pública. Porém, a casa passa a ser um lugar infamiliar quando algo íntimo se

⁹ No original: “Caminando a tientas en la oscuridad, subí por una escalinata que conducía a lo que me pareció una mole agazapada en la niebla, como si fuera una bestia reclinada. Era la casa. Mi casa.”

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

torna aterrorizante (Freud, 2019). Ou, como coloca Cavallaro (2002), quando situações familiares de repente adquirem conotações desconhecidas — o que acontece com Helga quando é apresentada ao seu novo lar, pois a casa não abriga seu inconsciente, mas o de seu dono.

A névoa é uma presença constante, constituindo uma personagem própria dentro da narrativa:

Foi nesse momento do crepúsculo que o nevoeiro, sabendo que eu estava indefesa, iniciou seu cerco silencioso e maligno. Em vão tentei ignorar que lá fora ele se tornava cada vez mais denso até cobrir a noite com sua essência impalpável como o ar, escorregadia como a água e, no entanto, capaz de devorar imagens e sons como se fosse a própria morte. (Bombal, 2012, l. 736, tradução nossa)¹⁰

E:

A névoa! Agarrava-se como hera à casa. Estendia-se preguiçosamente sobre os prados abandonados daquele imenso parque construído no coração da floresta. Invadiu tudo com seu ar em movimento e espalhou um enorme anel de vapor sobre a lagoa onde Teresa se afogou. Essa névoa! Ainda posso vê-la, naquela primeira manhã, circulando os juncos, flutuando nas águas cinzentas e estagnadas daquela margem para a qual uma força misteriosa me atraiu. (Bombal, 2012, l. 680, tradução nossa)¹¹

¹⁰ No original: Era en ese instante del atardecer cuando la niebla, sabiéndome indefensa, iniciaba su silencioso y maligno asedio. En vano, trataba de ignorar que afuera se hacía cada vez más densa hasta cubrir la noche con su esencia tan impalpable como el aire, tan escurridiza como el agua y sin embargo, capaz de devorar imágenes y sonidos como si fuera la misma muerte.

¹¹ No original: ¡La niebla! Se aferraba como hiedra a la casa. Se extendía perezosa sobre los prados descuidados de aquel inmenso parque construido en el corazón mismo del bosque. Lo invadía todo con su vaho movedizo y extendía un enorme anillo de vapor sobre la laguna donde Teresa se había ahogado. ¡Aquella niebla! Todavía puedo verla, esa primera mañana, rodeando los juncos, flotando sobre las aguas grises y estancadas de aquella orilla a la cual me había arrastrado una fuerza misteriosa.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

Nesses trechos, a névoa age como um ser vivo, marcando profundamente as lembranças da protagonista desse período, que conta sua história em retrospectiva. A autora se utiliza da prosopopeia, uma figura de linguagem em que seres inanimados ou não humanos recebem características humanas, para ilustrar a névoa como uma criatura com mente e objetivos próprios.

Além disso, a névoa causa o efeito do sublime descrito por Edmund Burke em *Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e da Beleza* (1757), um tratado sobre estética que ofereceu uma base para relacionar a literatura e o horror. Nele, o autor contrasta as ideias do que é belo e do que é sublime, e os efeitos que isso gera no observador. Burke define o sublime como tudo o que é capaz de algum modo de incitar as ideias de dor e de perigo: “Tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz” (Burke, 2016, p. 48).

Burke acredita que o sublime causa dor, uma emoção mais poderosa que o prazer, e, portanto, mais marcante. Porém, quando o perigo ou a dor se apresentam de forma atenuada, e não como uma ameaça iminente, pode-se derivar uma sensação prazerosa deles (Burke, 2016). Por isso, emoções sublimes são concebidas por qualquer coisa capaz de transmitir a noção de terror e dor à mente sem realmente colocar em perigo a forma física do indivíduo, o que gera alívio (Cavallaro, 2002). É possível, então, extrair prazer a partir do terror, contanto que experimentado a uma distância segura, e a leitura é essa distância segura (Sá, 2010). Além disso, Botting (1996) argumenta que a literatura gótica é a expressão artística do sublime, pois seu efeito está presente na construção de uma atmosfera gótica, como em *Casa de niebla*.

Outros exemplos de imagens sublimes são fenômenos da natureza como montanhas, oceanos, tempestades, florestas escuras, mares revoltosos, abismos e vulcões em erupção (Sá, 2010). Burke afirma que a paixão gerada pelo que é grandioso e sublime na natureza dá origem ao assombro, “que consiste no estado de

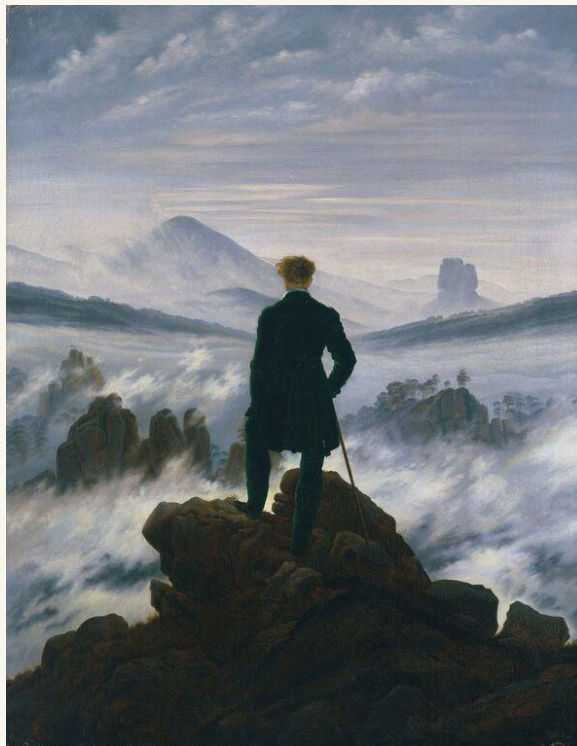
criação & crítica

Nº39

alma no qual todos os seus movimentos são sustoados por um certo grau de horror” (2016, p. 65). O assombro é “o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito” (Burke, 2016, p. 65). A natureza, então, é a maior manifestação do sublime; logo, cenários como florestas ou elementos como a névoa servem para assombrar os personagens.

A pintura *Wanderer Above the Sea of Fog* (Quadro 1), do pintor alemão Caspar David Friedrich, é uma representação do sublime na arte. Nela, um homem contempla a magnitude do mundo ao redor dele, a grandeza das montanhas e o mistério da natureza encoberta pela névoa da ignorância humana.

QUADRO 1 - WANDERER ABOVE THE SEA FOG



Fonte: Friedrich (1818)

A descrição da natureza no gótico é uma herança da escola romântica, da qual Friedrich faz parte, e teve seu auge concomitante à literatura gótica, aproximadamente de 1790 a 1850. O movimento exerceu seu papel em influenciá-la,

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

principalmente ao exaltar a subjetividade e o excesso de sentimentos, como melancolia. Mas, apesar das semelhanças, o gótico pode ser considerado o “lado sombrio” do Romantismo, pois apresenta temas mais obscuros e desfechos pessimistas. Na perspectiva dos românticos, o gótico é a “ovelha negra da família”, um “primo ilegítimo que assombra as margens da literatura, favorecendo emoções baratas e lucrativas” (Williams, 1995, p. 4, tradução nossa)¹².

No romance de Bombal, dentro da mansão elegante e sombria, que está lentamente desmoronando, a névoa não é a única perturbação que afeta a narradora. Helga também tem sua identidade questionada e posta à prova como mulher e esposa: “Não quero descrever aquela estranha noite de núpcias em que conheci a paixão pela agonia de um marido que buscava em mim a lembrança de outra mulher” (Bombal, 2012, l. 646, tradução nossa).¹³ Daniel tenta encontrar semelhanças da ex-esposa na “substituta”. Tal como o nevoeiro, Teresa é uma presença constante na sua vida, incluindo fisicamente, já que os funcionários de Daniel reportam vê-la à noite no lago. À sombra da imagem da prima, Helga não se sente amada. Por isso, a identidade de Helga também se torna infamiliar para ela mesma:

Eu olhei para ela e ela olhou para mim. Timidamente sorri para ela e seu rosto pareceu se contorcer de dor. De repente, notei que ela carregava um pequeno buquê de flores de laranjeira preso ao vestido, tão simples quanto o meu. E então *percebi que aquela pobre criatura que me olhava do fundo do espelho era eu mesma*. (Bombal, 2012, l. 628, tradução nossa, grifo nosso)¹⁴

¹² No original: "From the Romanticist's perspective, therefore, the Gothic has been less a skeleton in the closet than the black sheep of the family, an illegitimate cousin who haunts the margins of "literature," pandering cheap and distressingly profitable thrills".

¹³ No original: "No quiero describir esa extraña noche de bodas en que conocí la pasión a través de la agonía de un marido buscando en mí el recuerdo de otra mujer".

¹⁴ No original: "La miré y ella me miró a mí. Tímida le sonreí y su rostro pareció contraerse de dolor. De pronto, noté que llevaba un pequeño ramo de azahares prendido a su vestido tan sencillo como el mío. Y entonces me di cuenta de que esa pobre criatura mirándome desde el fondo del espejo era yo misma".

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

Freud descreve uma experiência semelhante em *O infamiliar*:

Eu estava sentado sozinho na cabine do vagão-dormitório, quando [...] a porta que levava ao toailete contíguo se abriu e um senhor mais velho [...] adentrou minha cabine. Suspeitando de que ele [...] havia se enganado de direção e, erroneamente, chegado até a minha, dei um pulo, para lhe esclarecer o acontecido, mas logo reconheci, perplexo, que *o invasor era a minha própria imagem refletida no espelho da porta intermediária*. (Freud, 2019, p. 103, grifo nosso)

Bianchi (1997) acredita que a protagonista carece de valor em si mesma, pois não existe para seu parceiro, por isso não se reconhece no espelho. Helga perde sua identidade lentamente quando se vê, de certa forma, obrigada a apagar a si mesma e se metamorfosear em outra pessoa. Reconhecer-se como um estranho também desperta a sensação do infamiliar, pois é uma experiência confusa, desestabilizante e assustadora. O “eu”, que deveria ser a pessoa mais íntima para nós, pode revelar-se um completo desconhecido em determinadas situações, especialmente com o afloramento de segredos que a própria mente esconde no nosso íntimo.

O fenômeno do duplo surge na literatura para instigar perturbação na trama e no leitor, representando uma duplicidade, divisão e confusão do “eu” (Freud, 2019). Moraes (2002) argumenta que a tematização do duplo expressa a concepção de que cada indivíduo abriga em si um “hóspede desconhecido”. Ele surge para desvelar uma realidade oculta, seja no inconsciente, nos segredos do passado, ou em uma previsão de eventos catastróficos, frequentemente associados à morte. Helga vivencia uma variante do duplo na literatura em que este é internalizado, manifestado por meio de sua consciência delirante (Moraes, 2002). Este delírio revela que ela não está feliz nesta união e mansão, mesmo que esteja realizando um sonho de infância.

Enquanto Daniel busca em Helga a esposa morta, Helga se encontra sozinha e entediada. A infelicidade no matrimônio do casal, que Helga descreve como “nosso leito de tristeza”, reflete-se no ambiente ao redor, em especial na casa que está se

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

deteriorando por causa da névoa: “Ao ritmo do relógio pude ouvir como esta elegante e sombria mansão, construída por capricho do tio Manuel, lentamente se deteriorava para desmoronar e voltar ao lodo da terra e do passado...” (Bombal, 2012, l. 753, tradução nossa)¹⁵. A casa, construída pelo tio de Daniel, é herdada pelo sobrinho, mantendo-a na família como um legado. Esta é outra confirmação de que, para o ideal burguês, o ambiente doméstico é um espaço de cotidianidade, segurança e acolhimento, como um ninho do mundo. Contudo, para a narradora, a casa é o símbolo da família imperfeita à qual se uniu através dos votos de casamento.

A situação muda quando Helga conhece sua cunhada, a condessa de Nevers. A aristocracia, da qual os personagens nos primeiros romances góticos faziam parte, marca sua presença neste romance através de Mariana, cuja função na trama é apresentar à protagonista Landa, seu funcionário, com quem Helga tem um caso. Sua vida adquire sentido ao lado do amante, amparada pela paixão que não encontra em Daniel, e seu desejo se torna parte importante da sua identidade e condutor da narrativa. Assim, a casa passa a ser não mais apenas de Daniel e de sua família, mas também de Helga, que guarda ali os seus segredos.

Contudo, ao final do romance, Helga — e o leitor — descobrem que o relacionamento foi uma fantasia. Não há evidências físicas que corroborem suas lembranças e Daniel nega que isso tenha ocorrido, pois ela nunca deixara o quarto no meio da noite para se encontrar secretamente com seu amante, como ela acreditava. Além da imaginação ativa de Helga, que já havia sido renunciada quando é apresentado seu desejo de viver uma história de “príncipes e princesas” como lera em livros infantis, Daniel também contribui para confundir a realidade da esposa: “Bom, como já te disse, foi divertido ver como você acreditou em mim, mais do que eu

¹⁵ No original: Al ritmo del reloj podía oír cómo esta elegante y sombría mansión, construida por el capricho de tío Manuel, se deterioraba lentamente para desmoronarse y retornar al cieno de la tierra y al pasado...

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

esperava, e também como se confundiu com suas próprias histórias e sonhos” (Bombal, 2012, I. 2057, tradução nossa)¹⁶.

Ao final, Helga descobre que a névoa em certos momentos é um produto da sua imaginação. Apesar de ela realmente existir ao redor da casa (fato que é confirmado pelos outros personagens), sua mente projeta a névoa quando ela está fora da propriedade, como na casa de Landa, seu suposto amante, tornando-se sua cúmplice silenciosa:

A luz de algumas lanternas mal iluminava a neblina. A praça era cercada por elegantes mansões de dois andares. Ele parou diante de um velho portão de ferro que contrastava com as outras casas. Atrás do portão havia um jardim onde o nevoeiro flutuava entre as altas colunas de bétulas num prado abandonado. Mais além, avistava-se uma casa térrea, quase desabando sob o peso da madressilva. E foi para aquela casa que ele guiou os meus passos, depois de abrir o portão empurrando-o com o ombro. (Bombal, 2012, I. 1156, tradução nossa)¹⁷

Lentamente, Helga passa a ver a névoa como “instalada no centro do meu ser” (Bombal, 2012, I. 771, tradução nossa)¹⁸, um elemento que a acompanha para além da mansão. Um dos momentos que faz Helga descobrir a verdade é quando conversa com uma das funcionárias da fazenda:

— Mas, Amanda, como você pôde ver tudo isso através da neblina?

¹⁶ No original: Bueno, como ya te dije, me divertía ver cómo me creías más de lo que esperaba y también cómo te confundías con tus propias historias y sueños.

¹⁷ No original: "La luz de unos pocos faroles iluminaba apenas entre la niebla. La plaza estaba rodeada de elegantes mansiones de dos pisos. Frente a un viejo portón de hierro que contrastaba con las otras casas, él se detuvo. Tras el portón, había un jardín donde flotaba la niebla entre las altas columnas de los abedules en un prado abandonado. Más allá, se veía una casa de un solo piso, casi derrumbándose bajo el peso de las madresevas. Y fue hacia esa casa a la que él guió mis pasos, después de abrir el portón empujándolo con su hombro".

¹⁸ No original: "¡La niebla! La niebla ahora instalada en el centro mismo de mi ser".

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

— Neblina? Não havia neblina, senhora. Além disso, ouvi dizer que praticamente não há névoa lá... Provavelmente, você tem sonhado com a neblina aqui... (Bombal, 2012, l. 1502, tradução nossa)¹⁹

O comentário de Amanda mostra que, mesmo no adultério imaginado, a realidade da sua vida na fazenda com Daniel não a abandona. Ao final, a transgressão de Helga é exposta como um sonho, o que revela seu desejo inconsciente de transpor seu papel de esposa-substituta de Teresa. A névoa é definida pela própria Helga como uma construção de lembranças e fantasias do seu inconsciente. Como Daniel lhe diz: “Durante toda a sua vida você viveu mais em seus sonhos do que na realidade...” (Bombal, 2012, l. 1521, tradução nossa).²⁰

Para Campbell (1961), os personagens de *Casa de niebla* vivem em um mundo de névoa, oscilando entre a realidade e a irrealidade, e nunca estão definitivamente em um ponto ou outro. A própria escrita de Bombal induz a esse estado de sonho, em que a linearidade, o espaço e as ações da história são informações embaçadas para o leitor, as quais enxerga como se através de uma neblina. Por isso, a realidade se transforma em fantasia e é difícil, tanto para o leitor quanto para Helga, distinguir uma da outra: “Fato e fantasia estão inextricavelmente interligados” (Campbell, 1961, p. 416, tradução nossa)²¹. Para a pesquisadora, o romance não se passa em um lugar remoto no Chile, mas na penumbra — o espaço de iluminação parcial entre a sombra perfeita e a luz plena. Afinal, “qual poderia ser um local mais adequado do que a penumbra para os protagonistas enquanto eles oscilam entre o mundo das realidades e a terra dos sonhos?” (Campbell, 1961, p. 416, tradução nossa)²².

¹⁹ No original: “—Pero, Amanda, ¿cómo pudiste ver todo eso a través de la niebla? —¿Niebla? No había ninguna niebla, señora. Además, he oído que allá prácticamente no existe la niebla... Lo más probable es que usted haya estado soñando con la niebla de aquí...”.

²⁰ No original: “Toda la vida has vivido más en tus sueños que en la realidad...”.

²¹ No original: “Fact and fantasy are inextricably interwoven.”

²² No original: “What could be a more fitting location than the penumbra for the protagonists as they oscillate between the world of realities and the land of dreams?”

Da mesma forma que a penumbra engana a visão, a névoa também oculta as diversas realidades da vida de Helga: seu casamento com o amigo de infância não é perfeito, pois o passado (representado pelo espírito de Teresa) assombra o casal de maneira literal e metafórica; ela não consegue cumprir o papel de esposa perfeita, pois não é a mulher que seu marido deseja; e a sua única transgressão, o relacionamento com o homem que a deixava feliz, nunca se concretizou no mundo da realidade, apenas na sua terra de sonhos.

IV. Conclusões finais

Por muito tempo, debateu-se no meio acadêmico e literário se a literatura gótica, tão popular na Inglaterra, existiria também na América Latina. Considerando que o gótico sempre esteve rodeado por controvérsias, seja por seus temas ou pela recepção que recebeu, sua presença na literatura hispano-americana não poderia ser diferente. Apesar das tentativas de alguns autores de rejeitar o termo, pesquisadores contemporâneos estão resgatando obras literárias e examinando-as sob a perspectiva gótica, à medida que os tabus relacionados à influência europeia e à categorização dos romances góticos como “baixa literatura” enfraquecem.

Uma maneira de demonstrar que a literatura gótica transcendeu a categoria de *best-seller* é o fato de que, desde seus primórdios, autoras mulheres apropriaram-se de suas convenções para explorar sua própria realidade em meio a tramas envolvendo castelos sombrios, figuras paternas antagônicas e os receios e ansiedades de heroínas dos séculos XVIII e XIX. Diferentemente dos escritores do gótico masculino, que incluíam criaturas sobrenaturais como fantasmas e vampiros no papel de vilões, as mulheres se focavam na realidade, expondo papéis ultrapassados de gênero e famílias controladoras — sendo essa opressão fisicamente manifestada no espaço ao seu redor, especialmente na casa — como fonte de terror para esse grupo.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

Com a mudança de período e de lugar, as narrativas góticas se adaptam e sofrem alterações: o castelo aristocrático cede lugar a uma casa; a família aristocrática transforma-se em uma família burguesa; e, na América Latina, cenários como fazenda são comuns. Em *Casa de Niebla*, romance de María Luisa Bombal, a residência rural para onde Helga se muda após se casar com Daniel está envolta por uma névoa densa, proporcionando o efeito do sublime — algo belo e simultaneamente assustador, conforme descrito por Burke (2016). Além disso, tanto a névoa quanto a presença do espírito de Teresa fazem com que Helga não veja a sua casa como um lar seguro e reconfortante, o que gera a sensação de infamiliaridade.

O infamiliar de Freud (2019) aparece em outro momento na narrativa quando Helga não se reconhece, pois se perde à medida que percebe seu marido projetando nela a esposa falecida. Bombal é uma autora que tece os elementos da tradição gótica, como a casa mal-assombrada, o sublime, o infamiliar e o duplo, na história de um casamento malfadado. Para a mulher de classe média do século XX, como é o caso de Helga — e da própria Bombal —, muitas vezes seu *status* social é garantido através do casamento, que substitui sua liberdade por uma “segurança” ilusória. Quando a protagonista, condicionada a seguir o papel de esposa, encontra-se “falhando” nessa função, ela perde sua identidade, pois sua existência fora reduzida a isso.

Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BATISTA, Camila Aparecida Virgílio; SILVA, Alexander Meireles da. Nos subterrâneos do gótico feminino moderno: Um olhar em “O jardim selvagem”, de Lygia Fagundes Telles. *IN*: SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLLUCI, Luciana (orgs). Estudos do Gótico. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.
- BIANCHI, Soledad. María Luisa Bombal o una difícil travesía (del amor mediocre al amor pasión). *Cyber Humanitatis*, Santiago, n. 2, p. 1-16, 1997.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

- BOMBAL, María Luisa. Casa de niebla. Santiago: Ediciones UC, 2012. E-book.
- BOTTING, Fred. Gothic. Inglaterra: Routledge, 1996.
- BURKE, Edmund. Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e da Beleza. São Paulo: Edipro, 2016.
- CAMPBELL, Margaret V. The Vaporious World of María Luisa Bombal. Hispania, Baltimore, v. 44, n. 3, 1961, p. 415-419, 1961.
- CASANOVA-VIZCAÍNO, Sandra; ORDIZ, Inés (orgs). Latin American Gothic in Literature and Culture. Estados Unidos: Routledge, 2018.
- CAVALLARO, Dani. The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear. Estados Unidos: Continuum, 2002.
- COHEN, Jeffrey J. Monster Theory: Reading Culture. Estados Unidos: University of Minnesota Press, 1996.
- CORTÁZAR, Julio. Notas sobre lo gótico en el Rio de la Plata. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, França, no. 25, p. 145-151, 1975.
- DABOVE, Juan Pablo. Posfácio: El momento gótico de la cultura. IN: ZANGRANDI, Marcos (org). Territorio de sombras: Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina. Argentina: NJ Editor, 2019.
- ESPINOSA, Patricia H. La última niebla de María Luisa Bombal: Excentricidad, desacato y eroticidad en el devenir identitario femenino. Acta Literaria, Concepción, n. 31, p. 9-21, 2005.
- FREUD, Sigmund. O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019): Seguido de O homem da areia de E. T. A. Hoffmann. São Paulo: Autêntica, 2019.
- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. The Madwoman in the Attic. Estados Unidos: Yale University Press, 1979.
- GORDILLO, Adriana. Los fantasmas de la casa: Reflexiones sobre el gótico en la obra de Carlos Fuentes. Badebec, Argentina, vol. 3, no. 6, p. 227-253, 2014.
- GUERRA, Milla Bioni. Convergências entre o sublime e o grotesco na arte romântica. Palíndromo, Santa Catarina, vol. 10, no. 21, p. 171-198, 2018.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

- HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- MORAES, Eliane Robert. O corpo impossível: A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- OLIVEIRA, Bruno Silva de. O medo à espreita: (Des)construções topofóbicas em “A cidade inteira dorme”, de Ray Bradbury. IN: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; SANTOS, Jamille da Silva. Nos labirintos do medo: Estudos sobre o medo na ficção. Rio de Janeiro: Editora Bonecker, 2018.
- ROAS, David. El horror del cotidiano: literatura fantástica e transgressão. IN: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; SANTOS, Jamille da Silva (orgs). Nos labirintos do medo: Estudos sobre o medo na ficção. Rio de Janeiro: Editora Bonecker, 2018.
- ROSSI, Aparecido Donizete. The Gothic in Kate Chopin. IN: O’DONOGHUE, Kate; OSTMAN, Heather (orgs). Kate Chopin in Context: New Approaches. Estados Unidos: Palgrave Macmillan, 2015.
- OSTMAN, Aparecido Donizete. Manifestações e configurações do Gótico nas literatura inglesa e norte-americana: um panorama. Ícone: Revista de Letras, Goiás, vol. 1, p. 55-76, 2008.
- SÁ, Daniel Serravalle de. O romance gótico e as mulheres: Questões de política sexual. IN: ROSSI, Aparecido Donizete; COLUCCI, Luciana (orgs). O gótico e as mulheres. Itinerários: Revista de Literatura, Araraquara, no. 47, 2018.
- SÁ, Daniel Serravalle de. Gótico tropical: O sublime e o demoníaco em O Guarani. Bahia: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2010.
- SANTOS, Ana Paula. Perspectivas do gótico feminino em “O caso de Ruth”, de Júlia Lopes de Almeida. IN: SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLLUCI, Luciana (orgs). Estudos do Gótico. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.
- SENA, Marina. Segredos e terrores da casa: A espacialidade gótica em As minas de prata (1865-6), de José de Alencar. IN: ROSSI, Aparecido Donizeti; ZANINI, Cláudio; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; (orgs). Estudos do Gótico. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

criação & crítica

Nº39

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. Mãe e monstro: A desconstrução da figura materna na escrita de autoria feminina. Terra roxa e outras terras, Londrina, vol. 20, p. 46-55, 2010.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VERA, María Jesús Orozco. La narrativa de María Luisa Bombal: Principales claves temáticas. CAUCE: Revista de Filología y su Didáctica, Sevilla, n. 12, p. 39-56, 1989.

WILLIAMS, Anne. Art of Darkness: a Poetics of Gothic. Estados Unidos: University of Chicago Press, 1995.

Submetido em: 11/12/2023

Aceito em: 15/09/2024