

O ROMANCE GÓTICO E AS MULHERES: QUESTÕES DE POLÍTICA SEXUAL

Daniel Serravalle de SÁ*

- **RESUMO:** Apesar das afirmações de que o gótico e outros gêneros ligados ao terror são produzidos e consumidos principalmente por homens, e que promovem os valores patriarcais, há uma importante e duradoura tradição de ficção gótica produzida e consumida por mulheres. Desde os séculos XVIII e XIX até tempos mais recentes, muitas escritoras, especialmente escritoras radicais, foram atraídas por esse modo narrativo. A partir dos primeiros exemplos de romances góticos, escritos entre 1764 e 1820, na Grã-Bretanha, esse trabalho tem como objetivo discutir questões de política sexual em um grupo de romances produzidos principalmente por mulheres.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Patriarcado. Política sexual. Romance gótico.

O romance gótico e as mulheres: questões de política sexual

Há uma discussão muito instigante sobre política sexual nos romances góticos, os quais são frequentemente, e de diversas maneiras, acusados de reiterar a ideologia patriarcal. Afirma-se, por exemplo, que as narrativas góticas giram em torno de personagens estereotipados, dentre os quais a protagonista caracteriza-se pela passividade. Após uma série de perigos, aventuras e provações, nas quais ela é apenas uma vítima das circunstâncias, a narrativa recompensa-a por manter sua pureza e virtude, casando-a com um herói igualmente honrado. Argumenta-se também que os romances góticos expressam, de modo explícito ou simbólico, o medo das mulheres em relação aos seus próprios corpos e sexualidade. Em outras palavras, alega-se que a ficção gótica expõe aspectos conflituosos das mulheres, nos quais o corpo feminino se torna uma fonte de anseios e desgostos, e a sexualidade representa a marca de uma mulher má e impura (em oposição à heroína boa e pura). Os castelos góticos, onde as heroínas são frequentemente aprisionadas, seriam simbólicos do próprio corpo feminino, do seu encarceramento, isolamento, violência e opressão.

* UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina – Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras – Florianópolis – SC – Brasil. 88040-900 – d.serravalle@ufsc.br

Todavia, apesar das afirmações de que o gótico e a ficção de terror, em geral, são produzidos e consumidos principalmente por homens, e que promovem os valores patriarcais, há uma importante e longeva tradição gótica produzida e consumida por mulheres. De Ann Radcliffe a Mary Shelley, passando pelas irmãs Brontë, Louisa May Alcott, Elisabeth Gaskell, Charlotte Riddell, Charlotte Perkins Gilman, Gertrude Atherton, no século XIX; até tempos mais recentes, com Flannery O'Connor, Joyce Carol Oates, Angela Carter, Toni Morrison, Margaret Atwood, Anne Rice, Lisa Tuttle, dentre tantas outras escritoras, especialmente escritoras radicais, as mulheres têm utilizado o gótico enquanto modo narrativo com diferentes objetivos e resultados.

O objetivo deste trabalho é demonstrar que críticas ao patriarcado fazem mais sentido e são mais eficazes quando localizadas em contextos históricos específicos e que, diferentemente do que se argumenta, o modo gótico foi (e tem sido) uma forma de contestação social utilizada pelas mulheres, não apenas para falar de sua opressão, mas de sua emancipação. O argumento aqui irá focar nos primeiros exemplos de romances góticos, escritos entre 1764 e 1820, com o objetivo de discutir questões de política sexual em um conjunto de textos produzidos principalmente por mulheres.

O romance gótico e a formação intelectual de uma geração de mulheres

O crescimento do público leitor a partir de meados do século XVIII foi um episódio vital para a história das mulheres e um fator determinante para o desenvolvimento da produção literária do período.¹ A indústria editorial havia se tornado um negócio extremamente rentável, mobilizando um enorme mercado de editores, livreiros e escritores profissionais com o objetivo de suprir uma demanda crescente de novos produtos para bibliotecas, gabinetes de leitura e bibliotecas circulantes.² O romance gótico, cuja origem está vinculada de modo intrínseco ao surgimento do próprio gênero romance, havia se tornado um verdadeiro fenômeno literário na Grã-Bretanha, onde um público leitor crescente não se cansava de consumi-lo.³

¹ Um livro fundamental para entender o leitorado feminino na Inglaterra é *Women's reading in Britain, 1750-1835: a dangerous recreation* (1999), de Jacqueline Pearson. O estudo oferece informações detalhadas que ajudam a entender as atitudes ambivalentes e contraditórias do período relacionadas à figura da mulher leitora. Por meio de uma gama de textos, Pearson examina mulheres históricas (Elizabeth Carter, Frances Burney, Jane Austen, Laetitia Pilkington) e uma ampla gama de textos: cartas, revistas, diários e romances góticos.

² Em *A formação do romance inglês, ensaios teóricos* (2007), Sandra Guardini Vasconcelos utiliza prefácios, ensaios e resenhas de escritores ingleses do século XVIII para discutir a ascensão do romance, um gênero de ficção que ainda não contava com definições muito claras ou precisas.

³ Na sua tese de PhD intitulada *Twilight of a genre: art and trade in gothic fiction 1814-1834* (2002), Franz Potter traça uma diferença entre os romances escritos com intenção artística e aqueles romances

Nesse sentido, o romance gótico está diretamente implicado em contextos como o aumento da alfabetização, a democratização da leitura e da linguagem (que se distanciam das formas clássicas), o crescimento do público leitor e o desenvolvimento do mercado editorial. O romance gótico também está ligado à formação intelectual de uma geração de mulheres de diferentes classes sociais que tanto produzia quanto lia essas narrativas de terror, mistério e melodrama.

A relação entre as mulheres e o gótico se estabelece por meio de periódicos como *The Lady's Magazine* (1770-1847)⁴, no qual algumas das primeiras e das mais celebradas romancistas góticas a exemplo de Ann Radcliffe, Clara Reeve e Mary Shelley publicam seus primeiros textos. O periódico encorajava submissões das leitoras, de modo que uma reciprocidade entre escritoras e leitoras foi sendo estabelecida, e uma geração de mulheres escritoras foi se constituindo. Em uma carta endereçada a Hartley Coleridge, datada de 1840, Charlotte Brontë escreveu que desejava “com todo o coração” que tivesse nascido em tempo de contribuir com *The Lady's Magazine*.⁵

Os primeiros exemplos de romances góticos, que floresceram entre 1764 e 1820, foram produzidos principalmente por mulheres e, em geral, eram ambientados em países distantes e em contextos pseudomedievais. Algumas das principais autoras desse período ainda são conhecidas atualmente, a exemplo de Radcliffe, Reeve e Shelley, já outras como Sofia Lee, Charlotte Smith, Eliza Parsons, Charlotte Dacre, Eleanor Sleath e Regina Maria Roche, apesar de não serem tão estudadas hoje em dia, fizeram grande sucesso na sua época.⁶ Em *Northanger abbey* (1817), romance que geralmente é lido enquanto paródia dos primeiros romances góticos, Jane Austen estabelece um diálogo metaficcional com essas escritoras ao fazer a personagem Isabella Thorpe recomendar à amiga Catherine Morland a leitura de *The Italian* (1797), *The mysteries of Udolpho* (1794) e sete outros romances que

feitos somente para vender (a grande maioria), chamando os dois tipos respectivamente de *art and trade* (ou arte e comércio).

⁴ Fundado por John Coote e John Wheble, esse periódico de variedades levava ao seu público leitor (formado principalmente por mulheres) textos ficcionais, poesia, moda, teatro, música, ilustrações, notícias sobre a cidade e comentários sociais. A pesquisadora Margaret Beetham argumenta que *The Lady's Magazine* definiu o que se entende por “revista da mulher” nos seus dias, com impacto nos dias atuais (BEETHAM, 2008, p. 342).

⁵ Jennie Batchelor, da Universidade de Kent, desenvolveu uma pesquisa de dois anos intitulada *The Lady's Magazine (1770-1818): understanding the emergence of a genre*, a qual foi apoiada pelo Leverhulme Trust Research Project Grant Scheme.

⁶ Sofia Lee é autora do romance *The Recess, a tale of other times* (1783); Charlotte Smith escreveu o romance *Emmeline, the orphan of the castle* (1788); Eliza Parsons ficou conhecida pelos romances *The castle of Wolfenbach* (1793) e *The mysterious warning, a German tale* (1796); Regina Maria Roche é autora dos romances *The children of the abbey* (1796) e *Clermont* (1798); Eleanor Sleath escreveu o romance *Orphan of the Rhine* (1798); e Charlotte Dacre escreveu o polêmico romance *Zofloya, or the moor* (1806).

ficaram conhecidos como *The Northanger novels*.⁷ A resposta da jovem Catherine é: “[...] but are they all horrid, are you sure they are all horrid?”⁸

O romance de Austen fornece uma imagem da “mulher leitora”, evidenciando o caráter transgressor daquelas leituras, os medos e os prazeres envolvidos na leitura de romances góticos. A literatura do período está repleta de cenas de mulheres e garotas que desejam ler (se educar), mas que estavam proibidas ou encontravam restrições no acesso aos livros. Nesse sentido, a natureza da leitura e do consumo literário são inerentemente ambíguas, pois, se era uma forma de manter as mulheres dentro de casa, também era um canal de comunicação com o mundo externo, com potencial de subverter aspectos da esfera doméstica.

Algumas décadas antes, o romance gótico estava implicado em uma discussão política que tinha a Revolução Francesa (1789-1799) como contexto e que preocupou seriamente o *establishment* britânico. As principais críticas dirigidas ao romance gótico diziam respeito ao problema da moralidade, em particular, as representações de sexualidade e desrespeito pela religião institucionalizada, que seriam ultrajantes e ameaçavam corromper a juventude. Note-se aqui que o pressuposto é que a ficção tem o poder de influenciar a realidade. Uma vez que não era possível deter o crescimento e a popularização do novo gênero, era então necessário definir a função social do romance, distinguindo a literatura bem-intencionada daquela potencialmente subversiva.

Uma leitura muito influente nesse sentido aparece em *The pursuits of literature* (1796), de T. J. Mathias, uma obra tida como satírica e que asseverava que a literatura era capaz de derrubar o Estado. Mathias estabelece uma conexão entre os acontecimentos revolucionários na França e o romance gótico, propondo que a literatura popularesca deveria apontar o caminho da virtude e cumprir um papel ideológico na sustentação do projeto de nação inglês. Para Mathias, o romance gótico não desempenhava a função da boa literatura, pois parecia se identificar com o comportamento passional, confuso e excessivo das conspirações revolucionárias. Ele afirma que “*our unsexed female writers now instruct, or confuse, us and themselves, in the labyrinth of politics, or turn us wild with Gallic frenzy*”.⁹ Aos olhos dos conservadores ingleses, essas romancistas (imodestas, pouco femininas, insubordinadas) pareciam se identificar com os conflitos passionais, os comportamentos excessivos e as conspirações violentas

⁷ Acreditava-se que os romances góticos mencionados em Jane Austen fossem meras invenções da autora, todavia, em 1927, Michael Sadleir localizou os romances e publicou a descoberta no ensaio: “*The Northanger novels, a footnote to Jane Austen*”.

⁸ Tradução minha: “[...] mas são todos horripilantes, você tem certeza de que eles são todos horripilantes?” (AUSTEN, 2017, p. 23). Doravante, todas as traduções serão minhas.

⁹ “Nossas escritoras assexuadas agora instruem ou confundem, a nós e a si mesmas, nos labirintos da política, ou nos tornam selvagens com o frenesi gaulês.” (MATHIAS, 1808, p. 244).

que representavam nos seus romances góticos, os quais eram associados aos levantes revolucionários que aconteciam do outro lado do canal da Mancha. Em *Idée sur les romans*, prefácio do romance *Les crimes de l'amour* (1800), o Marquês de Sade também faz uma leitura politizada dos romances góticos, declarando que eles são “*le fruit indispensable des secousses révolutionnaires dont l'Europe entière se ressentait*”.¹⁰ Sade enxergou um significado político singular nos romances ingleses, ele os via como uma resposta à ansiedade e ao medo causado pela Revolução Francesa.

Enquanto a afirmação do marquês parece sugerir uma inclinação pró-revolucionária (ainda que isso não o favorecesse, pois Sade era um aristocrata), a sátira de Mathias remete à defesa que Edmund Burke faz das instituições britânicas em *Reflexões sobre a revolução em França* (1790). Apesar de os comentadores divergirem no tipo de interpretação que dão às conotações políticas do romance gótico, por meio dessas e de outras declarações, pode-se inferir que o público leitor do século XVIII ao menos suspeitava que os romances góticos fossem ou contivessem manifestações políticas. A ligação intrínseca entre política e literatura pode ser observada nas situações de ansiedade, medo e terror representadas pelas romancistas góticas, que seriam reflexos das mudanças econômicas e socioculturais manifestas em forma de narrativas ficcionais.

O romance gótico e as mulheres: a esfera doméstica e a esfera da atividade produtiva

Os estudos sobre o gótico estão cada vez mais se tornando uma importante área de atuação, com uma bibliografia crítica crescente e com um número crescente de cursos de pós-graduação, associações acadêmicas e periódicos próprios. Todavia, na primeira metade do século XX, estudos sobre o gótico não passavam de uma mera curiosidade literária e foi graças à publicação de trabalhos seminais como *The supernatural in modern English fiction* (1917), de Dorothy Scarborough; *The tale of terror* (1921), de Edith Birkhead; *The haunted castle* (1927), de Eino Railo; *The Romantic agony* (1933), de Mario Praz; *The Gothic quest* (1938), de Montague Summers; *The Gothic flame* (1957), de Devendra Varma, entre outros estudos influentes, que o gótico ficcional começou a sair de uma posição de marginalidade para um lugar mais próximo do cânone literário.

Alguns estudos na área do Romantismo desempenharam um papel significativo no estabelecimento do gótico enquanto uma área de conhecimento específico. Um debate bem conhecido entre os críticos Robert Hume e Robert Platzner, conhecido como “*Gothic versus Romantic*”, contribuiu para aumentar o interesse pelo gótico, e, partir da década de 1970, a crítica feminista também passou a estudar mais

¹⁰ “O fruto inevitável dos tremores revolucionários que toda a Europa sentiu.” (SADE, 1970, p. 55).

os gêneros narrativos ligados ao terror, resultando em uma série de importantes estudos críticos na área.

Em “*Female Gothic*” (1976), Ellen Moers cunha o termo gótico feminino para designar o papel central desempenhado pelas mulheres, como escritoras e como personagens, na formação da literatura gótica. Ainda que Moers não tenha sido a primeira a destacar questões de política sexual nos romances góticos, sua conceituação crítica foi extremamente influente sobre o pensamento de gerações subsequentes de feministas. Para melhor compreender o contexto desse debate, o trabalho de Moers deve ser lido em diálogo com Robert Hume (1969) e Platzner (1971). Pensando sobre a relação entre as mulheres e o gótico, Moers explica o gótico feminino da seguinte maneira:

What I mean by Female Gothic is easily defined: the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic. But what I mean – or anyone else means – by “the Gothic” is not so easily stated except that it has to do with fear. (1977, p. 90).¹¹

Tomando *Frankenstein* (1818) como exemplo, Moers argumenta que o gótico ficcional apresenta (de forma codificada) o medo que as mulheres sentem em relação ao confinamento doméstico e as ansiedades relacionadas aos próprios corpos, particularmente em relação ao parto, que ela considera o “mais poderoso e mais feminino” dos assuntos (MOERS, 1977, p. 81). A crítica afirma que o romance seria uma metáfora dos abortos de Mary Shelley e da morte prematura de seu filho, ou seja, uma forma que a romancista encontrou para lidar com o seu complicado relacionamento com os temas: fertilidade, gravidez, aborto, nascimento, maternidade, morte, depressão pós-parto – no seu entendimento, questões centrais da experiência feminina (SÁ, 2013).

Mais recentemente, como resultado da desestabilização das categorias de gênero sexual, a utilidade dessa subdivisão do gótico tem sido questionada em diferentes medidas. Ainda está em curso a discussão sobre se o gótico feminino é um gênero literário em si; de qualquer forma, o fato é que o texto de Moers gerou uma ampla fortuna crítica que atualmente engloba outros tipos de especialidades críticas a exemplo de *women’s Gothic*, *feminine Gothic*, *lesbian Gothic*, *Gothic feminism*, cada vertente trabalhando com suas questões específicas. A teoria de Moers nasce do movimento de libertação das mulheres do final dos anos 1960 e 1970 e reflete os valores e as circunstâncias daquele período. De acordo com

¹¹ “O que quero dizer com “gótico feminino” é de fácil definição: o trabalho que mulheres escritoras desenvolveram em um modo literário que, desde o século XVIII, chamamos de gótico. Entretanto, o que eu quero dizer – ou qualquer outra pessoa quer dizer – com ‘gótico’ não é tão fácil de definir, exceto que tem a ver com medo.” (MOERS, 1977, p. 90).

Andrew Smith e Diana Wallace, passados quarenta anos da primeira publicação de *“Female Gothic”*, a definição parece abarcar muitas ideias, tendo se tornado *“too much an umbrella term, and, possibly, too essentialising”* (2009, p. 2).¹²

Embora ainda seja valioso, o problema com o modelo de Moers é que ele depende de uma teoria abstrata do patriarcado e, como Sheila Rowbotham argumenta, há uma tendência interpretativa e discursiva de apresentar a opressão das mulheres em termos transculturais e trans-históricos, ignorando as diferenças entre sistemas de opressão específicos. No caso do romance gótico, uma teoria abstrata do patriarcado não dá conta de explicar, por exemplo, as razões históricas para o surgimento e o declínio do gênero.

Argumenta-se que o romance gótico depende do conceito de felicidade doméstica que surgiu no final do século XVIII como um parâmetro e uma idealização da classe média. A noção de felicidade doméstica é algo distanciado tanto na ideologia quanto na prática da esfera do trabalho e do dinheiro. A ideologia das “esferas separadas”, para usar uma expressão de Kate Ferguson Ellis, surge com o desenvolvimento da produção industrial, que começa a assumir muitas das atividades que anteriormente eram realizadas em casa, pelas mulheres.

Gradualmente, as atividades que antes se faziam dentro do lar, e até mesmo as que continuaram sendo feitas, não eram mais definidas como produtivas do ponto de vista do capitalismo industrial. Em outras palavras, a esfera doméstica começou a ser redefinida como lugar do lazer e do consumo, separada da esfera da atividade produtiva. Esses desenvolvimentos afetaram o relacionamento das mulheres com seus próprios corpos, pois, uma vez separados da esfera da atividade produtiva, o corpo feminino passa a não ser mais definido como um corpo ativo e produtivo, mas como um corpo que existe para organizar o espaço doméstico e exibir a riqueza, o poder e a produtividade do masculino. O apelo da ideologia das esferas separadas encorajou as mulheres de classe média a pensarem que a sua opressão era, na verdade, uma forma de poder.

No final do século XVIII, a classe média na Grã-Bretanha temia uma possível invasão das forças revolucionárias francesas e, além disso, havia uma percepção de que o luxo e a riqueza haviam internamente corrompido a burguesia. Nessa situação, as mulheres foram encorajadas a se verem como um bastião da resistência contra esses perigos, mas, paradoxalmente, permanecendo distantes e indiferentes ao que estava acontecendo. A esfera pública da atividade produtiva e política passou a ser definida como um mundo corrupto, associado aos vícios e à sexualidade, e as mulheres foram convidadas a impedir, se possível reverter, tais acontecimentos cuidando da felicidade doméstica. Ironicamente, as mulheres foram encorajadas a acreditar que elas ganhariam poder abdicando do conhecimento e se tornando

¹² “um termo demasiadamente guarda-chuva e, possivelmente, muito essencialista.” (WALLACE; SMITH, 2009, p. 2).

inativas. Dito de outra forma, as mulheres do século XVIII foram ensinadas a valorizar a sua própria passividade.

Nesse contexto, o romance gótico causou uma grande preocupação, pois era visto como uma literatura que continha aspectos perigosos, ideias que tinham o potencial de perverter as mentes das jovens mulheres, que eram a maioria do seu público. Alegava-se que a leitura desses romances poderia familiarizar as mulheres com assuntos sobre os quais elas deveriam permanecer alheias. Durante esse período, o ato de ler um romance podia ser compreendido como uma transgressão da ideologia da separação de esferas. Em outras palavras, ao ler romances góticos, as mulheres estariam recusando o papel de passividade e alienação que era esperado delas.

Muitos romances góticos podem ser lidos como uma crítica à separação das esferas, visto que, em vez de fazer uma representação patriarcal do corpo feminino, enquanto objeto de medo e desgosto, eles podem ser lidos como uma forma literária potencialmente radical, por meio da qual as mulheres discutiam e criticavam valores vigentes. Dentro da esfera doméstica da cultura burguesa, os corpos das mulheres são definidos como o principal meio de se relacionar com os homens, trocados pela segurança e proteção econômica, primeiro como propriedade de seus pais e depois de seus maridos. Como consequência, as mulheres podem perceber seus corpos como algo que não lhes pertence, algo que serve apenas para seus maridos e filhos “utilizarem”.

Em vez de defender ou justificar a passividade, a obediência e a alienação feminina, muitos romances góticos propõem a desobediência e a busca pelo conhecimento por parte das personagens femininas. Em *The castle of Otranto* (1764), geralmente considerado o primeiro romance gótico, o vilão Manfred tenta se apropriar do corpo da jovem Isabella, ao mesmo tempo em que rejeita a sua mulher Hippolita (velha e infértil) e a filha Matilda (incapaz de assumir o trono). Ao longo da narrativa fica evidente que esse modo de agir é completamente inadequado e ineficiente para resolver a situação. Em *The mysteries of Udolpho* (1794), a heroína Emily St. Aubert vivencia diversas aventuras e viagens pela França e Itália, algo contrário à lógica da esfera doméstica, e, por fim, enfrenta sua madrasta tirânica que queria lhe subjugar. Em *The Italian* (1794), Ellena di Rosalba é raptada antes do seu casamento, mas a jovem usa da sua sagacidade e habilidade intelectual para questionar, argumentar e vencer o terrível vilão Schedoni. Em *The monk* (1796), ao contrário das estereotipadas Elvira e Antonia, Rosario/Matilda é uma verdadeira *femme fatale* que coloca o monge Ambrosio no caminho do crime e da perdição. Em *Northanger abbey* (1818), Catherine Morland é uma jovem que não recebe uma educação apropriada de seus pais. Se tivesse recebido, talvez ela lidasse com as situações da vida de um modo menos fantasioso. No ensaio político *A vindication of the rights of women* (1792), Mary Wollstonecraft defende o direito à educação para as mulheres, argumentando que o progresso social depende da formação de

ambos os sexos. Esses e outros exemplos demonstram que o romance gótico foi, na sua época, uma forma de contestar e rejeitar a submissão e a repressão patriarcal.

Conclusão: respostas históricas e culturalmente específicas

Argumentou-se aqui que, desde o século XVIII, há uma importante tradição de ficção gótica produzida e consumida por mulheres. Tomando como exemplo romances góticos britânicos produzidos entre 1764 e 1820, buscou-se discutir questões de política sexual, demonstrando que o gótico ficcional não é, de maneira simplista, um modo codificado de representar o medo que as mulheres sentem em relação ao confinamento doméstico e aos seus próprios corpos. De encontro a essa posição, buscou-se demonstrar que o romance gótico foi para toda uma geração de mulheres uma forma de contestação dos valores patriarcais. Mulheres escritoras e mulheres leitoras encontraram no gótico, enquanto um modo discursivo, uma forma de ilustrar, denunciar e combater a tirania.

Destacou-se que a opressão das mulheres não deve ser compreendida como algo abstrato e a-histórico. O que se entende por patriarcado muda de acordo com a época, a cultura e a classe social. Embora muitas mulheres ainda sofram, atualmente, com a falta de acesso à educação, com o direito sobre seus próprios corpos, com o confinamento doméstico, entre outros tipos de violência, isso não se dá da mesma forma e nem com os mesmos instrumentos usados contra as inglesas de classe média do século XVIII. Novos tempos pedem novas maneiras de percepção a respeito de como o patriarcado se manifesta nos dias de hoje e também pede novas respostas, outras formas de resistência e desobediência, pois as forças que oprimem as mulheres desse século são culturalmente e historicamente específicas.

Enquanto um gênero narrativo, uma forma de escrita ou modo literário, o gótico e os seus terrores ainda é amplamente utilizado no século XXI por escritoras que desejam representar aquilo que é inominável. No século XVIII as escritoras góticas se valiam do sobrenatural, dos enredos labirínticos, dos pesadelos e alucinações, dos cenários medievais para evocar ameaças, ataques e terrores. Sem abandonar completamente os monstros e o sobrenatural, o gótico contemporâneo se vale mais de estratégias psicológicas para protestar contra as relações sociais da sociedade patriarcal. Não obstante, nota-se uma semelhança nas construções discursivas que remetem à opressão e, por isso, as narrativas modernas escritas por mulheres como O'Connor, Carter, Atwood, Rice, Tuttle, dentre outras autoras, são igualmente afiliadas ao gótico.

SÁ, D. S. de. The Gothic novel and the women: matters of sexual politics. **Itinerários**, Araraquara, n. 47, p. 13-23, jul./dez. 2018.

- **ABSTRACT:** *Despite claims that the Gothic and other terror-related genres are produced and consumed primarily by men, and that they promote patriarchal values, there has been an important and long-standing tradition of Gothic fiction produced and consumed by women. From the 18th and 19th centuries, right up to more recent times, many women writers, particularly radical women writers, have been drawn to this narrative mode. It is from some of the earliest examples of Gothic novels, written between 1764 – 1820, in Great Britain, that this paper seeks to discuss matters of sexual politics in a group of novels primarily produced by women.*
- **KEYWORDS:** *Gothic novel. Patriarchy. Sexual politics.*

REFERÊNCIAS

- AUSTEN, J. **Northanger abbey**. Gothic Digital Library @ UFSC. 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/173242>. Acesso em: 20 dez. 2018.
- BATCHELOR, J. **The Lady's Magazine (1770-1818)**: understanding the emergence of a genre. Projeto de pesquisa (literatura inglesa) – Universidade de Kent, 2014-2016.
- BEETHAM, M. **Lady's Magazine (1770-1847)**. In: BRAKE, L.; DEMOOR, M.; BEETHAM, M. (Orgs.), **Dictionary of nineteenth-century journalism in Great Britain and Ireland**. London: Academia Scientific, 2008. p. 342.
- BIRKHEAD, E. **The tale of terror**: a study of the gothic romance. New York: Russell and Russell, 1963 [1921].
- BURKE, E. **Reflexões sobre a revolução em França**. Brasília: UnB, 1981.
- ELLIS, K. F. **The contested castle**: gothic novels and the subversion of domestic ideology. Chicago: University of Illinois press, 1989.
- HUME, R. Gothic versus Romantic. **PMLA**, n. 84, p. 282-290, 1969.
- MATHIAS, T. J. **The pursuits of literature**. 13. ed. London: T. Becket, 1805 [1796].
- MOERS, E. **Literary women**. New York: Anchor Press, 1977.
- PEARSON, J. **Women's reading in Britain, 1750-1835**: a dangerous recreation. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- PLATZNER, R. Gothic versus Romantic: a rejoinder. **PMLA**, n. 86, p. 266-274, 1971.
- POTTER, F. **Twilight of a genre**: art and trade in gothic fiction 1814-1834. Tese de Ph.D – University of East Anglia, Norwich, 2002.
- PAZ, M. **The Romantic agony**. Translated by Angus Davidson. Oxford: Oxford University Press, 1970 [1933].

RAILO, E. **The haunted castle**: a study of the elements of English Romanticism. New York: Humanities Press, 1964 [1927].

ROWBOTHAM, S. The trouble with patriarchy. In: SAMUEL, R. (Org.), **People's history and socialist theory**. London: Routledge & Kegan Paul, 1981. p. 363-373.

SÁ, D. S. de. The monk: um *Schauerroman* inglês. **Itinerários**, Araraquara, n. 37, p. 155-171, jul./dez. 2013.

SADE, M. de. **Idées sur les romans**. Jean Glatier (Org.). Bordeaux: Ducros, 1970.

SADLEIR, M. The Northanger novels: a footnote to Jane Austen. In: **The English Association Pamphlet**, n. 68. Oxford: Oxford University Press, 1927.

SCARBOROUGH, D. **The supernatural in modern English fiction**. New York: Putnam, 1917.

SUMMERS, M. **The gothic quest**: a history of the gothic novel. New York: Russell and Russell, 1964 [1938].

VARMA, D. P. **The gothic flame**: being a history of the gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influence. New York: Russell and Russell, 1966 [1957].

VASCONCELOS, S. **A formação do romance inglês**: ensaios teóricos. São Paulo: Aderaldo & Rothchild/FAPESP, 2007.

WALLACE, D.; SMITH, A. The female gothic: then and now. **Gothic Studies**, v. 6, n. 1, p. 1-9, May 2004.

