



Histérica e perigosa: a heroína do Gótico-Naturalismo
Hysterical and dangerous: the heroine of Gothic-Naturalism

Marina Sena¹

RESUMO: Este artigo procura analisar a figura da histérica, criada pelos naturalistas, e pretende demonstrar de que forma este arquétipo de personagem é construído e desenvolvido dentro de uma específica poética finissecular, a que chamo Gótico-Naturalismo. Para tal, analisa-se o conto “Noivados Trágicos” (1898), de Medeiros e Albuquerque, de forma a exemplificar o papel exercido por esta figura feminina em uma narrativa brasileira.

Palavras-chave: Gótico; Naturalismo; Histeria; Literatura Brasileira.

ABSTRACT: This article aims to analyze the hysterical figure, created by the naturalists, and aims to demonstrate how this archetype of this special character is constructed and developed within a specific finissecular poetic, which I call Gothic Naturalism. For this, the short story "Noivados Trágicos" (1898), by Medeiros and Albuquerque, is analyzed in order to exemplify the role played by this female figure in a Brazilian narrative.

Keywords: Gothic; Naturalism, Hysteria; Brazilian literature.

Introdução

Germinie Lacerteux, de Jules e Edmond de Goncourt, é considerado o primeiro livro ficcional a tratar de um caso de histeria. Seguiu-se então uma série de títulos nele inspirados: *Thérèse Raquin* (1867) e *L'Assommoir* (1877), ambos escritos por Émile Zola; *La Devouée* (1878), de Léon Hennique; *Les Sœurs Vatard* (1879), de Joris-Karl Huysmans; e *La fin de Lucie Pellegrin* (1880), por Paul Alexis. (cf. BAGULEY, 1990).

Este súbito interesse pelo corpo e pela mente feminina a partir da segunda metade do século XIX, especialmente no fim de século oitocentista, pode ser visto não apenas em obras naturalistas, mas também em histórias de vampiros, romances decadentes, livros de horror (Cf. PRAZ, 1951; DOTTIN-ORSINI, 1996; FRANÇA & SILVA, 2015). Contudo, este fascínio parece vir sempre acompanhado por certo desprezo, por uma necessidade de rebaixar a mulher e qualquer tipo de atributo considerado feminino. Nestes termos, a personagem feminina finissecular seria bastante diferente daquela construída pelos românticos. Nas palavras de Dottin-Orsini:

De qualquer maneira, no final do século, a Musa sofre estranhas metamorfoses. Vulgar para os naturalistas, ela bate nas coxas, tem suas regras (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 preciosa. Seja como for, é perigosa. (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 14)

¹ Bacharel em Letras (Português-Literaturas) e mestre em Teoria da Literatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde atualmente é doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Integra o Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico (CNPq).

Voltado especialmente para o arquétipo naturalista da histérica, o presente artigo pretende demonstrar de que forma essa personagem feminina tornou-se recorrente em uma específica poética finissecular, a que chamo Gótico-Naturalismo.

Os encantos de uma histérica

Se a heroína da primeira realização do Gótico literário era virtuosa e quase inatingível, o fim de século oitocentista vê surgir uma nova heroína: voluptuosa e independente, ela é uma ameaça física ao homem (cf. FRANÇA & SILVA, 2015). Como efeito colateral das teorias científicas da época, a mulher passa a ser caracterizada, na ficção, como um ser profundamente corpóreo, com necessidades sexuais e aspirações que, se não forem devidamente controladas pela sociedade, podem perturbar a ordem vigente. Fred Botting, ao demonstrar como o Gótico retorna na produção literária *fin-de-siècle*, comenta:

Enquanto a ciência divulgava grandes poderes unificadores, o horror era um outro modo de reunificação cultural – uma resposta às figuras sexuais que ameaçavam a sociedade. Um dos principais objetos de ansiedade era a “Nova Mulher” que, em sua demanda por independência econômica, sexual e política, era vista como uma ameaça às convencionais divisões sexistas entre o papel doméstico e o papel social. (BOTTING, 2014, p. 131)

O medo gerado pela “Nova Mulher” dará origem a uma vasta produção ficcional que explorará os estragos causados pelo poder do corpo feminino sobre o homem e que voltará sua atenção para a “capacidade [feminina] de destruição de um mundo racional e previamente organizado” (FRANÇA & SILVA, p. 57, 2015). Por tal razão, a mulher será, frequentemente, caracterizada como um ser monstruoso. Seja ela insana, como Magdá, em *O homem* (1887), de Aluísio Azevedo, ou sensual, como Lucy, em *Drácula* (1897), de Bram Stoker, a personagem feminina encontra, na ficção finissecular, quase sempre os mesmos fins: a loucura ou a morte.

A propósito da recorrência da temática feminina nas obras ficcionais da virada de século, Dottin-Orsini (cf. 1996, p. 21) chama atenção para o fato de que os naturalistas não ficaram fora desta área de influência. Nas obras destes autores, o desprezo pela mulher é acompanhado de um certo tipo de insistência obsessiva pelo tema, como pode ser observado nas palavras de Joris-Karl Huysmans² (*apud* Dottin-Orsini, 1996, p. 11): “e dizem que desprezamos as mulheres! logo nós, que passamos o tempo todo pensando nelas e tentando reproduzi-las!”.

A posição de Dottin-Orsini é semelhante à de Baguley, para quem a temática da mulher seria tão frequente, na literatura naturalista, que teria gerado um novo mito – o da sexualidade feminina catastrófica:

Há um extenso *corpus*, na literatura naturalista, que se volta para estudos de “fatalidades da carne” e que tematiza o desastre que pode ser causado pelo corpo feminino. Essas

² Joris-Karl Huysmans, ainda que normalmente classificado como um autor decadente, foi filiado ao Naturalismo no início de sua carreira (cf. BAGULEY, 1990), como demonstram suas primeiras obras, entre elas a já mencionada *Les Sœurs Vatard*.

obras o fazem com tal insistência obsessiva que é muito claro que estamos lidando com um mito – tão imperioso quanto qualquer um dos mitos que deram forma às tragédias antigas – **o mito da sexualidade feminina catastrófica**. Foi um mito estimulado por fisiologistas, médicos e psiquiatras da época, cujos escritos eruditos sobre hereditariedade, histeria e menstruação autenticaram, e algumas vezes inspiraram diretamente, dramas literários. **A culpa era do corpo, do corpo da mulher**, que era associado ao corpo social e ao corpo político, numa sociedade na qual os medos confinaram a mulher no papel de medidora e de guardiã dessa ordem, já que sua inviolabilidade deveria ser preservada da maneira mais vigilante possível e que o seu potencial destrutivo havia se tornado cientificamente demonstrável. (BAGULEY, 1990, p. 103. Grifos meus.)

Baguley está correto em notar a existência de um mito que embasa a produção ficcional naturalista. Tal mito explicaria a grande recorrência de obras sobre mulheres históricas – desde Germinie, dos irmãos Goncourt, até as irmãs Vatarid, de Huysmans. Porém, o que parece escapar a Baguley é que o mito da sexualidade feminina catastrófica embasa não apenas a ficção naturalista, mas a produção literária finissecular como um todo – inclusive a literatura gótica e de horror. Nestes termos, a sociedade oitocentista que gera, a partir de seus medos, personagens vampirescas como Lucy, de Bram Stoker, é a mesma que dá origem a históricas naturalistas, como Magdá, de Azevedo. Tanto uma como outra seriam provenientes do mesmo mito (da sexualidade excessiva da mulher) e do mesmo medo (do corpo feminino), ambos atestados pela autoridade do discurso científico finissecular. Nas palavras de Nunes (2000, p. 85): “Para o homem do século XIX, atormentado pelo medo da mulher, seria preciso aplacar essa sexualidade, submetendo-a à ordem masculina”.

O que os homens da ciência e da medicina pareciam querer comprovar – e, ao menos para boa parte dos escritores finisseculares, foram bem sucedidos – é que as mulheres possuíam uma sexualidade exacerbada, sobre a qual elas não tinham quase nenhum controle; que estavam mais sujeitas aos desígnios da natureza, isto é, e que eram menos capazes de agirem racionalmente. A mulher seria, então, muito mais propensa a perder o controle sobre o próprio corpo e a fazer mal, não só a si mesma, mas também à sociedade. Assim, ela se configuraria como uma transgressora em potencial, capaz de ultrapassar os limites sociais e morais a qualquer momento.

Se, na narrativa de horror, a *femme fatale* é a figuração mais recorrente da ameaça representada pela mulher (cf. FRANÇA & SILVA, 2015), no Naturalismo a **histórica**, uma mulher fatal em potencial, será a figura emblemática dos desregramentos sexuais aos quais o corpo feminino poderia se submeter (cf. DOTTIN ORSINI, 1996; NUNES, 2000).

A histórica, enquanto personagem arquetípica do Naturalismo, possuirá características formulares (cf. BAGULEY, 1990, SÜSSEKIND, 1984³): (i) terá tendências hereditárias para a histeria, frequentemente herdadas da mãe; (ii) será vítima de sua própria condição fisiológica; (iii) não terá um modelo feminino materno no qual se basear; (iv) frequentemente será órfã de pai ou de mãe – ou ambos; (v) terá pouco ou nenhum senso moral; (vi) frequentemente será noiva de uma casamento malogrado;

³ Ainda que Sússekind não entenda, claramente, a histórica como personagem arquetípica do Naturalismo, a autora aponta características formulares, que podem ser encontradas em muitas das nossas obras naturalistas.

(vii) possuirá uma sexualidade irreprimível; (viii) representará uma ameaça ao equilíbrio social. A trajetória de sua queda será um *tópos* recorrente na ficção naturalista, como aponta David Baguley:

Assim, o traço predominante dos romances naturalistas, frequentemente narrado em uma dolorosa duração e com tal riqueza de detalhes, caracteriza-se como o espetáculo – ou a agonia – da mulher decaída: seu declínio, suas humilhações, a perda de seu eu e de sua identidade, depois de uma perda catastrófica de sua virgindade ou de sua honra. (BAGULEY, 1990, p. 105)

Como exemplo, tomemos o conto “Noivados Trágicos”, de Medeiros e Albuquerque (1867-1934), que foi publicado pela editora Garnier, em 1898, na coletânea *Mãe Tapuia*. A narrativa mostra-se representativa das ligações que Gótico e Naturalismo podem estabelecer numa obra de ficção.

A obra narra a história de Leonor, uma jovem mulher recém-casada. Ela é descrita pelo narrador, já nos primeiros parágrafos, como inteligente e resoluta, e com uma forte personalidade. Mas, até então, nossa heroína encontrava-se casada e feliz, “entregue unicamente ao marido” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 8), sem nenhuma outra relação social – e, assim, controlada. Entretanto, seu histórico familiar – obviamente registrado pelo narrador – confere à protagonista todas as condições adequadas para que a mesma se converta na figura da histérica: Leonor possui um forte temperamento, é órfã de pai e possui uma mãe e uma irmã loucas. Tal como menciona Flora Süssekind (cf. 1984, p. 126), a orfandade parece ser uma característica comum às heroínas naturalistas.

Caracterizada a heroína, o narrador volta-se para a visita que Leonor e seu marido, Augusto, fizeram às suas parentes. No bonde, os dois retornam do hospício, pela enseada de Botafogo, relembrando as duas mulheres que viram algum tempo antes:

Evidentemente diante dos olhos de ambos surgiram, retratadas, as figuras das loucas que acabavam de visitar: **a velha mãe de Leonor fechada no mutismo sombrio das hipocondríacas**, com uma atitude de tristeza e desconfiança; a irmã, alta, clara, de cabelos muito negros, **mas de uma magreza de esqueleto**, onde só os grandes olhos pretos, ora lânguidos, ora de um brilho estranho, exprimiam as alternativas do abatimento e excitação **da loucura erótica que a consumia**. Tinha uma voz meiga, um sorriso delicioso, apesar da magreza excessiva da fisionomia. Sentia-se nela **o frêmito incessante de um desejo de volúpias não sabidas. Cansada, extenuada, quase moribunda – mas nunca saciada!** Não tinha gestos obscenos, frases lascivas. Era da sua pose lânguida, dos seus **meneios macabros de esqueleto lúbrico**, e sobretudo do seu formoso olhar, que se desprendia aquele apetite insaciável de luxúria... Parecia viver num delíquio de amor... (ALBUQUERQUE, 1898, p. 8-9. Grifos meus.)

Enquanto a mãe de Leonor é caracterizada como reservada, melancólica e “fechada no mutismo sombrio das hipocondríacas” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 8), a irmã é descrita de forma mais complexa. Por um lado, há o emprego de um vocabulário voltado para o campo semântico da degeneração física, típico da poética gótica, para caracterizá-la: utiliza-se as expressões “magreza de esqueleto”, “meneios macabros” e “esqueleto lúbrico” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 9). Por outro lado, temos a ênfase na caracterização da doença da personagem, típica da poética naturalista, que sugere

que a mesma esteja internada por conta de uma sexualidade irreprimível e excessiva, o que é demonstrado através de expressões como: “loucura erótica”, “frêmito incessante de um desejo de volúpias não sabidas”, além de “[c]ansada, extenuada, quase moribunda – mas nunca saciada” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 9). Em outras palavras, a descrição naturalista apela para um vocabulário gótico para dar expressão à doença e ao caráter da personagem.

Ainda ecoando o princípio naturalista da hereditariedade, o narrador e o personagem Augusto, por meio do discurso indireto livre, observam a semelhança existente entre as duas irmãs: “Eram do mesmo tipo, do mesmo porte. Através de Leonor – alta, clara, cabelos e olhos negros – via-se a fisionomia da louca” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 10). Temos, assim, um indício de uma possível predisposição de Leonor para a loucura e, conseqüentemente, para a monstruosidade sexual.

Na sequência do episódio, ao chegarem em casa, Leonor e Augusto têm uma relação sexual, motivados pela impressão perturbadora que a sensualidade da irmã de Leonor causa em Augusto: “Augusto trazia na imaginação o retrato da cunhada. Involuntariamente comparava-a com a mulher” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 10). Chegamos, assim, ao momento de prazer da narrativa, que é singularmente curto, pois, durante o ato sexual o marido morre sobre corpo da esposa:

Precisou tirar de sobre si, com dificuldade, aquele cadáver pesado. Ele caiu na cama de costas, numa pose obscena. Os olhos estavam arregalados, a boca semiaberta, com a ponta da língua meio saída num ricto de luxúria.

— Morto! Morto! (ALBUQUERQUE, 1898, p. 14)

É precisamente com a morte de Augusto que temos o movimento de perda no enredo da narrativa, que levará a heroína diretamente a um processo de obsessão. Assim descreve o narrador a personagem após o episódio traumático:

De então em diante o caráter de Leonor, de grave e melancólico que era, passou a ser taciturno e sombrio. Aquele golpe brutal, quando ela estava na mais plena exuberância de felicidade, prostrou-a, desequilibrou-lhe um pouco a razão. Insensivelmente, a cada instante, **a cena horrível da morte do marido** desenhava-se a seus olhos. Eram então **os detalhes mais torpes, mais grotescos** que a impressionavam com uma nitidez maior.

Lembrava-se da dificuldade que tivera para retirá-lo de sobre o seu corpo, furtando-se ao enlace dele; recordava-se da **boca entreaberta, vendo-se entre os dentes a ponta da língua, numa expressão grosseira de profunda sensualidade** – sensualidade ao mesmo tempo trágica e ridícula, posta assim sobre a face de um cadáver; pensava no aspecto do corpo, caído sobre a cama, descomposto, na atitude indecorosa de **um ébrio em fim de orgia...** (ALBUQUERQUE, 1898, p. 15-6. Grifos meus.)

Como pode ser observado, a imagem do marido morto fica profundamente fixada na mente da personagem, dando origem a uma obsessão que será exaustivamente explorada pelo narrador em seus “detalhes mais torpes, mais grotescos” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 15), como na descrição do corpo morto: “a boca entreaberta, vendo entre os dentes a ponta da língua numa expressão de sensualidade” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 15). Por meio desse procedimento de

aproximar morte e sexo, o narrador produz, no leitor, o efeito de atração e repulsa que caracterizará a obsessão desenvolvida pela protagonista.

Leonor transforma-se por completo na heroína típica do Gótico-Naturalismo: uma mulher de fortes paixões, órfã de pai, com uma mãe louca, uma irmã histérica e, agora, viúva. Esta última característica é especialmente importante, pois Augusto representa, na narrativa, o elemento masculino que controlava a capacidade destrutiva da personagem feminina. A ausência de um casamento – neste caso, o esfacelamento do mesmo – é decisiva para o andamento do enredo. Sem o modelo materno e sem o elemento mediador masculino, a personagem feminina passa a representar uma ameaça ao equilíbrio social. A partir deste momento, Leonor é “a encarnação da mulher tal como a entenderam em regra os nossos naturalistas” (PEREIRA, 1988, p. 145), em uma distorção das ideias de Charcot sobre a histeria feminina. Como menciona Pereira: “Desde que, apenas formadas, não tivessem um marido para enchê-las de grilhos, todas se tornavam nervosas, desorientadas, infelizes” (PEREIRA, 1988, p. 145).

Muito diferente das heroínas românticas, a protagonista de “Noivados Trágicos” transforma-se no retrato feito por Pereira: nervosa, desorientada e infeliz. Talvez possamos adicionar, a tais adjetivos, a característica “louca”, já que, gradativamente, a fixação de Leonor torna-se mais forte – a personagem passa a ter uma “visão tenaz, obsidente, quase alucinatória” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 16) de seu falecido cônjuge. Toda a vez que vê um homem, de qualquer idade, ela imagina-o no lugar de seu marido morto, com a mesma fisionomia, com a mesma postura. Durante a leitura de romances, a protagonista projeta, nas personagens ficcionais, a expressão do cadáver do marido. O ápice dessas projeções se dá quando Leonor vê a expressão de Augusto na própria imagem de Cristo:

De uma vez que rezava, erguendo os olhos para o crucifixo, viu o Cristo, o Cristo, **macerado e sangrento**, com a face triste e lívida, desprender-se da cruz e tomar em sua imaginação o mesmo **riccto lascivo**, a mesma atitude **libertina** e cínica!... (ALBUQUERQUE, 1898, p. 17. Grifos meus.)

A exploração sensacional da imagem religiosa vista por Leonor utiliza-se, a um só tempo de recursos góticos e naturalistas: se a figura é sangrenta e macerada, também é lasciva e libertina⁴. Tal delírio leva a própria personagem, horrorizada consigo própria, a ponderar: “Viu-se a dois passos da loucura – como a mãe, como a irmã... Qual, entretanto, seria a sua? A melancolia de uma ou o erotismo desregrado da outra?” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 17). Novamente a questão da hereditariedade retorna, pontuando o momento em que a própria heroína começa a reconhecer a inevitabilidade de sua queda: afinal, ela possui os traços hereditários e encontra-se em condições adversas – tudo que é necessário para levá-la diretamente ao abismo. Tem início, então, um novo movimento de enredo: a luta da heroína para fugir de seu destino, que é determinado pelas leis naturais que regem as ações nas narrativas

⁴ Curiosamente, a dessacralização de elementos ou figuras religiosas, bem como o anticlericalismo, é uma característica própria tanto de obras góticas como *The Monk* como de obras naturalistas, como *O homem*.

naturalistas. Nesta luta, a heroína precisa também combater os seus instintos que se tornarão cada vez mais incontrolláveis.

A partir deste episódio, Leonor tenta fugir de sua obsessão, procurando distrações como o jogo. Durante este processo, a personagem é assediada por vários homens, aos quais repele seguidamente. Uma noite, porém, um homem a assedia com mais insistência, recorrendo até mesmo à violência. Leonor chega a pensar em ceder, no entanto, um pensamento a paralisa. Ao pensar que o sexo poderia livrá-la de sua obsessão, ela ouve uma voz, “em uma fórmula clara, precisa, articulada com a força de um dogma [...]: *‘Desta vez morrerás tu!’*.” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 18-9. Grifo do autor.)

Leonor não apenas está obcecada pela imagem do marido morto, como, agora, encontra-se plenamente convencida de que morrerá da mesma forma, caso venha a ter uma relação sexual. Se, antes, a protagonista possuía apenas uma vaga percepção de que não poderia fugir da loucura hereditária de sua família, a partir deste momento preciso, ela passa a ter certeza de que não escapará do mesmo destino de seu marido – a morte induzida pelo ato sexual.

É também a partir desse episódio que os homens tornam-se uma ameaça para a heroína. Leonor, agora, tem medo de ser violentada e, durante o coito, falecer: “O Homem, que era então para ela o provocador irritante das suas visões eróticas, passou a ser o perigo iminente, o assassino sempre possível” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 19). Além disso, a heroína começa a imaginar a si própria no lugar do marido: ela também nua e com a mesma expressão, deitada de costas. Em contrapartida, a personagem, ao mesmo tempo, passa a sentir um desejo sexual muito forte, depois de seis anos sem praticar o ato sexual. Esses dois sentimentos tornam-se um conflito para Leonor, e para fugir de sua própria loucura – e pelo medo de morrer durante o coito – decide morar numa fazenda, isolada de tudo.

Na fazenda, Leonor vive sozinha, com apenas o necessário para sobreviver, e contrata um homem para cuidar de assuntos administrativos da propriedade. Destaque-se o fato de que os dias que Leonor mais teme são os dias de tempestade, pois ela supõe que, nesses dias, a loucura se intensificava, como ela já havia visto diversas vezes no hospício: nas noites de tempestade os internados ficavam impulsivos e ferozes, babavam e uivavam.

Precisamente em uma tarde de tempestade, Leonor começa a se sentir mal, e tem início o processo de degradação da heroína. Ela sente uma forte influência da natureza, que põe em xeque, novamente, o seu dilema: ceder aos impulsos sexuais e morrer, ou resistir e conservar sua vida. Neste momento da narrativa, as leis naturalistas – o instinto sexual da personagem, combinado com a hereditariedade e com a situação adversa na qual se encontra – começam a vencer. Sem o menor controle de si, Leonor sai a perambular sozinha pela fazenda: “Seu passo tinha alguma coisa de brusco, de automático, era como o andar estranho das sonâmbulas” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 27). A personagem chega até uma estrada nos domínios de sua fazenda, e vê um ex-escravo caminhando em sua direção. Chegamos, assim, ao clímax do conto, onde Leonor assedia sexualmente o ex-escravo, agarrando-o, rasgando as roupas dele e as suas próprias.

O episódio exemplifica o momento em que os instintos vencem e a heroína é, finalmente, dominada por eles. O descontrole leva Leonor diretamente à transgressão que é, a um só tempo, social e sexual: ela, enquanto senhora da propriedade, assedia um ex-escravo – um comportamento inaceitável para os padrões da época. Vale ressaltar que tal comportamento se torna ainda mais transgressor por ser tratar do assédio de uma mulher em relação a um homem – e não o oposto. Nesse sentido, fica evidente que Leonor se concretiza como uma ameaça à ordem social. Mas, por outro lado, a personagem é vítima das suas predisposições psicológicas, do meio, da sociedade, do histórico de sua família e da fatalidade de seu destino. Leonor é, em última instância, a heroína que não pode lutar contra a existência das leis naturais que, necessariamente, iriam levá-la à queda ou, de forma mais específica, à sua própria morte. Para ela já não há esperança de vida ou de redenção.

A análise proposta do conto “Noivados Trágicos” demonstra como o *tópos* da mulher fatal converte-se na personagem arquetípica da histórica e, assim, torna-se adequado aos modos narrativos do Gótico-Naturalismo. Tal poética combina a linguagem e a estetização góticos para caracterizar monstros e transgressões naturalistas. É nesse sentido, portanto, que considero “Noivados Trágicos” um conto pertencente a essa poética.

BIBLIOGRAFIA

- ALBUQUERQUE, Medeiros e. **Mãe Tapuia**. Rio de Janeiro: Garnier, 1898.^[1]_{SEP}
- BAGULEY, David. **Naturalist fiction; the entropic vision**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. 2ª ed. London: Routledge, 2014.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. **A mulher que eles chamavam fatal; textos e imagens da misoginia fin-de-siècle**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel. De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira. In. **Opiniões**, v. 5, n. 6/7, p. 51-66, 2015a.
- 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.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira; prosa de ficção; de 1870 a 1920**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- PRAZ, Mario. **The Romantic agony**. New York: Oxford University Press, 1951.
- SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.