

**A infidelidade da mulher monstruosa: a subversão de padrões de feminilidade em
Zofloya, or the Moor (1806), de Charlotte Dacre**

**The monstrous woman's infidelity: the subversion of standards of femininity in
Charlotte Dacre's *Zofloya, or the Moor* (1806)**

Paula Pope Ramos¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Este trabalho se dedica a investigar a maneira através da qual a mulher violenta, como um corpo infiel aos padrões de feminilidade exigidos de sua classe, subverte a docilidade e a fragilidade do chamado belo sexo em benefício próprio. Neste movimento, ao transpor os limites que lhe foram impostos e garantir agência sobre sua vida, essa mulher ultrapassa a posição de objeto na sociedade e se constrói sujeito potente e soberano. Para tanto, este artigo resgata a autora gótica Charlotte Dacre e a sua obra mais célebre, *Zofloya, or the Moor: a romance of the fifteenth-century* (1806), a fim de analisar a maneira como a sua protagonista, Victoria di Loredani, em virtude de sua crueldade e sexualidade intensa, mergulha em sua face obscura e se monstruosiza com o objetivo de conquistar os seus desejos. Este processo, no entanto, é produtivo, pois ao fazê-lo ela abre a sua vida a experiências mais ativas e livres, de modo que usufrui dela por inteiro.

Palavras-chave: Poética gótica; gênero; monstro; violência; sexualidade.

Abstract: This work is dedicated to investigating how the violent woman, as a body unfaithful to the standards of femininity required of her class, subverts the docility and fragility of the so-called fair sex for her benefit. In doing so, by transposing the limits imposed on her and guaranteeing agency over her life, this woman undoes her position as an object in society and builds herself as a powerful and sovereign subject. To this end, this article rescues the gothic author Charlotte Dacre and her most celebrated work, *Zofloya, or the Moor: a romance of the 15th-century* (1806), to analyse how its protagonist, Victoria di Loredani, whom due to her cruelty and intense sexuality, plunges into her dark face and monsterises herself in order to conquer her desires. This process, however, is productive, because in doing so she opens her life to more active and free experiences so that she enjoys it fully.

Keywords: Gothic poetics; gender; monster; violence; sexuality.

Submetido em 28 de janeiro de 2021.

Aprovado em 25 de maio de 2021.

¹ Pesquisadora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Email: ppopperamos@gmail.com

‘Este coração não sabe encolher’, respondeu ela, batendo em seu peito com força, enquanto os seus olhos ardiam com fogo; ‘e em seu propósito perseveraria, até a destruição!’²
(Charlotte Dacre - *Zofloya, or the Moor*)

Introdução

O trecho em epígrafe acima é encontrado no romance gótico *Zofloya, or the Moor* (1806), de Charlotte Dacre (1771/2-1825). A fala é proferida por Victoria di Loredani, a protagonista da narrativa, como resposta ao questionamento do Mouro Zofloya quanto à obstinação de seu espírito. Tão logo se tem acesso a esse fragmento, é possível observar a maneira como a personagem é alimentada e movida por uma paixão intensa e arrebatadora. Tal característica ativa e desejante é um traço incomum em protagonistas da época, até mesmo entre as ficções de poética gótica, que são convencionalmente excessivas e subversivas. E isto, por seu turno, torna tanto Dacre quanto *Zofloya* representantes de uma fratura na produção literária das mulheres na modernidade. Em contrapartida, a consequência de sua infração às expectativas e demandas para a escrita das mulheres resultou em seu apagamento literário, visto que Charlotte Dacre, apesar de sua influência entre artistas da época e de seu sucesso comercial, como atesta Kim Ian Michasiw em introdução à edição da *Oxford University Press* do romance (2008, p. xiii-xiv), figura com escassez em pesquisas acadêmicas sobre o gótico.

O aparente desinteresse em suas obras parece ser sintomático de uma histórica falta de diversidade no cânone literário do gótico inglês. E, mais especificamente no caso de Dacre, em razão também de sua inconformidade às imposições de modos e de procedimentos literários considerados adequados para uma escritora, sobretudo quando se observa, em suas ficções, a predominância de mulheres sexualmente predadoras e violentas. Desse modo, a autora não encontra um encaixe confortável na tradição de escrita das mulheres, uma tipicamente mais casta e com tendências educativas, de modo que é associada à tradição masculina do gótico, marcada por usos excessivos de violência e de elementos sobrenaturais — com a qual, em decorrência de seu sexo, também não é possível uma união por completo.

Assim, este artigo visa reintroduzir Charlotte Dacre nos círculos literários atuais através de uma análise de seu mais célebre romance, *Zofloya, or the Moor*, publicado pela

² A tradução de textos neste artigo é de sua autora. No original: “‘This heart knows not to shrink’, she answered forcibly striking her bosom, while her eyes flashed fire; ‘and in its purpose would persevere, even to destruction!’”.

primeira vez em 1806, bem como demonstrar o modo através do qual a autora desfere críticas ao engessamento da experiência humana do sujeito mulher, idealizada como dócil, benevolente e frágil, mas que em seu romance, em busca de fôlego e de experiências mais ativas, entrega-se à sua monstruosidade, isto é, a sua face obscura.

Todavia, é preciso antes fazer um breve apanhado de seu enredo. A narrativa, ambientada em Veneza no século XV, segue Victoria di Loredani, uma jovem aristocrata que vê a sua vida entrar em declínio após a fuga de sua mãe com o amante. A falta materna, tanto no sentido de ausência quanto no de falha, é retomada constantemente pela narradora e pela protagonista como a força motriz por trás da decadência de Victoria, de modo que a privação de educação advinda de sua mãe e o mau exemplo teriam sido fatores determinantes para o futuro da jovem. No entanto, desde as primeiras páginas do romance, Victoria é descrita como detentora “de um espírito selvagem, ardente e irreprímível, indiferente à repreensão, desinteressada em censura — e de uma natureza implacável, vingativa e cruel [...]” (DACRE, 2008 [1806], p. 4)³. Logo, a máxima da culpabilidade materna é, já de partida, invalidada, de modo que se percebe certa *anormalidade* na condição da protagonista como mulher, tendo em vista que ela claramente se opõe àquele ideal de feminilidade burguês do Anjo do Lar⁴.

Após alguns acontecimentos trágicos, Victoria se vê em uma situação vulnerável e encontra no conde filósofo Berenza a possibilidade de encontrar estabilidade social e econômica. Inicialmente ocupa o lugar de sua amante, porém, depois de um certo número de artimanhas e maquinações, torna-se a sua esposa. Cerca de cinco anos decorrem até que, com a chegada do irmão caçula de seu marido, Henriquez, acompanhado de Lilla, a sua noiva órfã, Victoria é preenchida por um desejo sexual intenso. Assim, a fim de obter o cunhado para si, inicia a sua carreira homicida. A jovem não se isenta de cometer nenhum ato cruel e cede às artes ocultas ofertadas pelo Mouro Zofloya, introduzido na narrativa como o servo de seu cunhado. Com a ajuda de Zofloya, que opera como uma ferramenta para a obtenção de seus desejos, ela sacrifica quatro corpos e no final do romance, após o Mouro revelar-se como Satã, encontra a sua morte atirada em um precipício pelas mãos daquele que antes lhe servira como instrumento.

³ “of a wild, ardent and irrepressible spirit, indifferent to reproof, careless of censure — of an implacable, revengeful and cruel nature.”

⁴ Trata-se da metáfora que Virginia Woolf cria, a partir do poema de Coventry Patmore, em “Profissões para Mulheres”, quando se refere ao papel doméstico das mulheres. O texto foi lido em uma palestra para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres (janeiro de 1931) e publicado postumamente em *A morte da mariposa* (1942).

1. O engessamento do sujeito moderno e as suas transgressões

A modernidade, momento no qual a poética gótica se consolida, instaurou diversos paradigmas responsáveis por influenciar e direcionar as relações sociais de tal maneira que se observa, até mesmo na contemporaneidade, resquícios dessa organização. O sujeito moderno é fruto de uma rede de ideias e de movimentos filosóficos difundidos nesse período, um no qual, embebido no humanismo, ele se torna o centro de todas as relações. E a poética gótica, por sua vez, tendo em vista a sua afinidade com o tempo e com a cultura na qual se insere, responde às forças, aos organismos e aos desejos que constituem essa era e o seu sujeito. Como uma filosofia de alteridades, é possível rastrear em suas ficções a representação de vidas marginalizadas em uma tentativa de rearticular o que é ser humano, um que se encontre vulnerável às suas diferenças, bem como aberto a formas mais complexas de existência.

Em uma sociedade na qual se demanda mulheres como a órfã Lilla, descrita como “pura, inocente, livre até mesmo da menor mancha de pensamento corrupto” (DACRE, 2008 [1806], p. 133)⁵, Charlotte Dacre apresenta ao leitor Victoria, cuja:

educação nunca corrigira as propensões ao mal que eram por natureza dela: daí o orgulho, a teimosia, a gratificação de si, o desprezo e a ignorância de propriedades mais nobres da mente, com uma forte tintura das paixões, vingança, ódio, e crueldade, [que] compõem a soma de seu caráter prematuro. (2008 [1806], p. 132-133)⁶.

É partindo desta leitura que se torna interessante notar como Victoria di Loredani representa um contraponto monstruoso às expectativas e imposições feitas tanto às mulheres oitocentistas quanto às contemporâneas, bem como observar a maneira através da qual a sua monstruosização, que opera como uma fratura no comportamento doméstico exigido das mulheres, permite-lhe uma sobrevivida pouco desfrutada por outras protagonistas até então.

Nessa clave, o célebre estudo de Michel Foucault sobre a modernidade, *História da Sexualidade* (1976), é um dos pilares aos quais se recorre na tentativa de compreender as forças geradas nesse período e como elas regiam a vida cultural. Uma das teses centrais

⁵ “pure, innocent, free even from the smallest taint of corrupt thought”.

⁶ “education had never corrected the evil propensities that were by nature hers: hence pride, stubbornness, the gratification of self, contempt and ignorance of the nobler properties of the mind, with a strong tincture of the darker passions, revenge, hate, and cruelty, made up the sum of her early character.”.

de Foucault é o questionamento da suposição até então bem disseminada de que houve, nos séculos XVIII e XIX, uma repressão à sexualidade. De acordo com o autor, decorreu justamente o oposto e esses duzentos anos viram uma crescente incitação a colocar o sexo em discurso, de modo que ele se infiltrou no debate cultural, político e institucional. Contudo, ele era, como nota Foucault (2017 [1976], p. 26), aliado a aparatos jurídicos, médicos e institucionais cuja finalidade era organizar e regular a vida da população. A preocupação com as condições nas quais os indivíduos viviam passou a ocupar o palco central no debate público, bem como as taxas de natalidade, de mortalidade e expectativa de vida. Tais investidas na organização social eram necessárias tendo em vista, nesse momento histórico, a ascensão do capitalismo e a sua exigência de boas condições físicas da força de trabalho.

Na esteira do pensamento de Foucault, Fabían Romandini, em *A comunidade dos espectros* (2012), discorre sobre as antropotécnicas que conduzem a vida dos sujeitos em sociedades. Esses métodos, os quais o autor descreve como “processo de hominização”, acontecem de tal forma que visam a desanimalização do humano e, assim, culminam na sua feitura de modo *ex-tasis* de sua condição animal (2012, p. 9), ou seja, de maneira artificial. Nota-se, a partir dos apontamentos desses autores, que ao se investir na vida de modo a regulá-la ao extremo, o corpo é convertido em uma máquina, manufaturado e deslocado de sua inteireza, de modo que a experiência humana se faz engessada e infértil.

Essa normatização dos elementos que compõem sujeitos em sociedade, no entanto, se por um lado confere legibilidade a vidas, por outro deslegitima e inviabiliza aquelas que não respondem às suas demandas. As vidas tornadas outras — as alteridades — são relegadas ao lugar do ilícito, do perverso e do patológico cujo destino final deve ser a correção ou a aniquilação. No romance de Dacre, Victoria é um exemplo de um sujeito que se recusa a entumbar-se em normas e demandas que lhe são alheias, pois o seu mergulho em suas sombras é muito mais profundo e produtivo do que viver uma vida limitada. A seguinte passagem denota a resistência até mesmo psíquica de Victoria às tentativas de domesticá-la, uma vez que “[e]m vão o Marquês [seu pai] esperava que o tempo, ao maturar a sua razão e aprimorar as suas ideias, corrigisse o viés errado de seu caráter [...]” (DACRE, 2008 [1806], p. 14)⁷. Nota-se, então, que Victoria, ao invés de

⁷ “Vainly did the Marchese hope that time, by maturing her reason, and improving her ideas, would correct the wrong bias of her character [...]”.

domar a sua face obscura, prefere incorporá-la, pois sabe que transgredir é viver, é ir além.

Em outro momento, agora quando junto de sua mãe, Victoria é entregue aos cuidados de uma parente sem o seu consentimento em uma tentativa de erradicar as suas propensões cruéis. Quando ela se dá conta de seu encarceramento, o único momento no qual ela se aproxima do papel da heroína em apuros, a sua resposta emerge de forma violenta. Quando a sua cuidadora pede que ela seja caridosa e obediente, ela, em fúria, segue para o seu quarto, lança-se ao chão e então começa a chorar. Esse rompante, no entanto, logo é interrompido e a protagonista chega à seguinte conclusão, como relata a narradora:

de repente envergonhada por ter cedido, como ela pensava, a uma fraqueza tão ignóbil, [...] ela conteve um jorro crescente [de choro], enquanto a raiva e o ódio mais mortal contra aqueles que assim ousaram enganá-la e traí-la, se apoderaram de seu coração inchado. (DACRE, 2008, p. 45)⁸.

Detentora de um coração inchado e, neste momento, inflamado de ódio, Victoria não lamenta impotente o seu destino terrível, bem como tampouco aguarda pelo resgate de um cavalheiro encantador. A sua prisão dura pouco tempo, pois a jovem logo elabora um plano de fuga que, correspondendo às suas tendências violentas, passa pela coerção, manipulação e ameaça de outrem. Diferente de donzelas em perigo, a sua trajetória é marcada por um desejo de vingança contra aqueles que primeiro lhe ofenderam, uma empreitada que frequentemente se desenrola de maneira excessiva e extremamente violenta.

A protagonista do romance é corpo ativo do “povo dos perversos” de que fala Elisabeth Roudinesco, em *A parte obscura de nós mesmos* (2007), tanto por sua crueldade quanto por sua infração ao modelo de feminilidade que se exige do chamado belo sexo. Os perversos de Roudinesco referem-se às alteridades, àqueles indivíduos designados negativamente pela sociedade que, preocupada em distanciar-se de uma parte maldita de si (a animalidade que as antropotécnicas buscam apagar), reduz a pluralidade do humano a classificações patológicas. Dessa forma, surgem categorias de históricas e de perversos que, por seu turno, compõem vidas marginais, no limiar da criminalidade, como

⁸ “suddenly ashamed of yielding, as she thought it, to a weakness so ignoble, [...] she checked a rising gush, while rage and the most deadly hatred against those who had thus dared to dupe and betray her, took possession of her swelling heart.”.

argumenta a autora:

Essas vidas paralelas e anormais, como sabemos, são inenarráveis, não tendo em geral outro eco senão o de sua condenação. E quando adquirem uma reputação, é mediante o poder de uma criminalidade excepcional, julgada bestial, monstruosa, inumana, vista como extrínseca à própria humanidade do homem. (2007, p. 7).

As vidas inenarráveis de que fala Roudinesco ecoam aquelas mesmas vidas insuportáveis sobre as quais discorre Judith Butler, em *Undoing Gender* (2004). Essas vidas tornadas irreconhecíveis, postas no limiar da legibilidade, encontram no gótico espaço possível para a sua existência, pois como nota Butler, “uma vida para a qual não existem categorias de reconhecimento não é uma vida vivível, então uma vida para a qual essas categorias constituem uma restrição insustentável não é uma opção aceitável.” (2004, p. 8)⁹. É frente às restrições insuportáveis à vida que Victoria se impõe como sujeito potente, soberano e por inteiro. A sua recusa a empacotar-se em certas restrições e as suas investidas sistemáticas contra um conceito de humano restritivo alia-a à figura literária do monstro que, na poética gótica, também rompe com normas e interditos culturais.

2. A monstrosidade como medida libertadora

As alteridades sobre as quais autores deste século e do anterior discorrem assemelham-se àqueles mesmos monstros que, na modernidade, povoavam as ficções de poética gótica. Essa figura literária tornou-se um elemento central nessas narrativas e a sua função está para além de somente amedrontar o leitor ou causar danos físicos e psíquicos às personagens. O monstro gótico, uma personagem subversiva e disruptiva, incorpora as alteridades, os medos e os anseios que costuram as sociedades em determinado tempo histórico ao mesmo tempo em que mostra, por vezes empiricamente, que as fronteiras postas entre Bem e Mal, moral e imoral, humano e inumano não são fixas, mas foscas e dispersas.

Das teratologias às quais se têm acesso, a que se destaca com mais frequência é aquela desenvolvida por Jeffrey J. Cohen, *Monster Theory* (1996), na qual o autor estabelece sete teses através das quais ler a figuração literária do monstro. A primeira delas é de que o corpo do monstro é um corpo cultural. Isto é, tal qual um sintoma, ele

⁹ “a life for which no categories of recognition exist is not a livable life, so a life for which those categories constitute unlivable constraint is not an acceptable option.”.

reflete os temores e as ansiedades da sociedade da qual emerge. E, desse modo, inseparável das circunstâncias que levaram à sua criação, ele existe para ser lido como uma projeção e avaliado como um constructo social.

Por ser um sintoma de uma sociedade adoecida, o monstro incorpora aqueles elementos da vida, a face obscura dos indivíduos, que deveriam ser escondidos, mas que são no máximo sublimados para outras áreas. É nesta mesma ordem que segue a compreensão de Margrit Shildrick, em *Embodying the Monster* (2002), de que o monstro não é algo completamente externo ao indivíduo, mas uma parte de si que se desdobra para fora e ganha vida independente. Dessa maneira, o monstro não é completamente alheio ao sujeito, mas um outro de si mesmo que, ao transbordar, espelha a potencialidade multifacetada do humano, pois como argumenta David Gilmore, em *Monsters* (2003, p. 194), “os monstros são o nosso eu mais íntimo.”¹⁰.

É, portanto, neste sentido que o monstro dispara uma crise no âmago do sujeito autônomo, pois uma vez que entre ambos se estabelece uma função especular, reconciliar aquele sujeito uno e centrado da modernidade com a sua monstruosidade é uma tarefa árdua, como observa Shildrick (2002):

Ao buscar confirmação de nossa própria condição segura como sujeitos naquilo que não somos, o que vemos espelhado no monstro são os vazamentos e os fluxos, as vulnerabilidades em nosso próprio corpo incorporado. Monstros, então, são profundamente perturbadores; nem bons ou maus, dentro ou fora, si mesmo ou outro. Ao contrário, eles são sempre liminais, recusando-se a permanecer em um lugar, transgressores e transformadores. Eles perturbam tanto a ordem interna quanto a externa, e derrubam as distinções que estabelecem os limites do sujeito humano. (p. 4)¹¹.

Em *Zofloya*, é possível observar como Victoria, que se sabe soberana e, portanto, busca a satisfação imediata de seus desejos, instaura um colapso no que é ser mulher. Ela é indiferente às admoestações dos padrões de feminilidade e os transgride justamente ao passo em que abraça a sua monstruosidade. E, dessa forma, ela se aproxima do que Adriana Craciun chama, em *Fatal Women of Romanticism* (2003), de *femme fatale*. De

¹⁰ “our monsters are our innermost selves.”

¹¹ “In seeking confirmation of our own secure subjecthood in what we are not, what we see mirrored in the monster are the leaks and flows, the vulnerabilities in our own embodied body. Monsters, then, are deeply disturbing; neither good nor evil, inside nor outside, not self or other. On the contrary, they are always liminal, refusing to stay in place, transgressive and transformative. They disrupt both internal and external order, and overturn the distinctions that set out the limits of the human subject.”

acordo com Craciun, essa figuração literária trata da união da lésbica¹² e da mulher violenta, uma vez que ela exhibe tanto o desejo ativo da primeira quanto a agressividade da última. Assim, a *femme fatale*, que possui traços considerados masculinos de ambas essas mulheres, é caracterizada como não-feminina.

No romance, Victoria se apropria das qualidades e comportamentos domésticos que se esperam da mulher e, como uma mulher fatal, subverte-os e faz deles uma arma. Algum tempo após ter finalmente assegurado uma posição ao lado de Berenza, e tendo em vista a relutância do conde em acreditar em seus sentimentos por ele, Victoria entende, então, que seria necessário responder ao amor de seu companheiro na mesma proporção que ele demonstrava o seu. Assim, em uma tarde, enquanto repousava em uma poltrona na sala de estar, vê o conde entrar sorrateiramente no cômodo ao pensar que ela dormia. A protagonista aproveita a situação e coloca em ação o plano de convencê-lo de que o amava. Desse modo, enquanto aparentava dormir um sono perturbado, suspira o nome de Berenza. Ele, por sua vez, energizado pela cena, permanece ao seu lado, ansioso por saber mais sobre o que se passava e Victoria continua:

‘Por que tu não me amas, Berenza?’ ela murmurou.
O coração de Berenza batia forte; ele prendeu a respiração rapidamente.
Victoria estava ciente de sua emoção – ‘Mais uma palavra,’ pensou ela.
‘De fato – de fato, Berenza – eu *te* amo!’ ela articulou, levantando-se, e esticando os braços, como se estivesse sob a impressão de seu sonho, tentando abraçá-lo; quando ao abrir os olhos e fingir surpresa e vergonha ao deparar-se com a presença de Berenza, ela cobriu o rosto com as mãos, e virou-se para o lado. (DACRE, 2008 [1806], p. 79, grifo da autora)¹³.

A cena segue de tal modo que Berenza segura a amante em seus braços e, tomado pela paixão, declara que ela é sua. Até este ponto na narrativa Victoria não havia tentando esconder as suas inclinações impiedosas, mas é quando percebe a relutância de Berenza em aceitá-la como sua esposa que ela abusa do comportamento dócil esperado de sua classe para, enfim, obter o que tanto deseja. É precisamente quando Victoria se mostra frágil que se torna desejável aos olhos do conde. Isso, conforme aponta Helen Haste, em *The Sexual Metaphor* (1993, p. 71), acontece em decorrência da metáfora da mulher como

¹² Quanto à lésbica, é preciso antes esclarecer que o seu desejo não se refere à atração por outra mulher, mas ao funcionamento ativo de sua libido.

¹³ “‘Why wilt thou not love me Berenza?’ she murmured. / Berenza’s heart beat high; he drew his breath quick. / Victoria was sensible of his emotion – ‘One word more,’ thought she. / ‘Indeed – indeed, Berenza – I love thee!’ she articulated, starting up, and stretching out her arms, as if under the impression of her dream, attempting to embrace him; when opening her eyes and affecting surprise and shame at the sight of Berenza, she covered her face with her hands, and turned aside.”

brinquedo ou posse, o objeto ou presa do homem em sua perseguição sexual. Berenza, na cena relatada acima, na posição ativa de *voyeur*, observa Victoria, inconsciente durante o sonho e, por conseguinte, passiva. Contudo, o que escapa ao seu conhecimento é que ela, ao encenar o sonho, participava ativamente desse momento, de modo que subverte a vulnerabilidade na qual se encontrava. É Berenza quem constantemente está em uma posição de fragilidade, pois, manipulado pela protagonista a todo momento, ele encontra a morte por meio das próprias mãos que tomara como as de sua esposa.

Victoria é uma mulher infiel, pois quando se apropria da domesticidade do Anjo do Lar, o faz somente para profaná-lo e belicizá-lo. E, assim, como uma *femme fatale*, desleal ao seu sexo e ao seu gênero, ecoa a imaterialidade do monstro, como defende a terceira tese de Cohen (1996, p. 6-7), pois à figura literária é sempre possível a sua metamorfose em outro corpo por completo. A morfologia dúbia da mulher é apontada também por David Punter, em *The Gothic Condition* (2016). Segundo o autor, a mulher é, por excelência, a encarnação do ab-humano, isto é, aquilo que resta entre o humano e o inumano, mas que é indissociável e parte constitutiva do primeiro. O ab-humano de Punter trata, essencialmente, de um desconstruir e desmembrar que, ao revirar as entranhas e trazê-las para fora, mostra que o corpo não é fixo, pois, segundo o autor, “o ab-humano é, entre muitas coisas, o lugar onde o corpo falha em manter-se coeso.” (PUNTER, 2016, p. 97)¹⁴; é, portanto, quando a integridade do corpo se desfaz. E esse processo parece ser possível para a mulher, pois o seu corpo está quase sempre aberto à possibilidade de contaminação, às vezes indetectável, por outro corpo: o do bebê. Um fenômeno que não é viável nos homens, visto que são considerados culturalmente invioláveis.

Essa mesma condição é observada por Martha Robles, em *Mulheres, mitos e deusas* (2019 [1996]), quando a autora menciona o fato de a mulher ser talhada, desde o princípio de sua existência, ainda com Eva, para gerar vida; o que, por conseguinte, equivale a existir para o movimento. Logo, a mulher vive sempre em uma trajetória de tornar-se e de criar algo. A sua existência em constante transformação acena para a sua condição ab-humana, pois, dessa forma, a mulher está sempre aberta ao devir. Como descreve Maria C. Monteiro, em “Satã: um corpo mutante” (2017, p. 96), o devir opera de tal maneira que o seu produto é próprio do indivíduo, isto é, devém-se aquilo que já se é. Trata-se, então, de uma maneira de transpor limites. Victoria, em seu devir-mulher é

¹⁴ “For the abhuman is, among many other things, the place where the body fails to hold itself together.”.

vetor de criação; *poiesis*.

E, assim, a mulher não apenas desestabiliza como também ameaça a noção de inviolabilidade dos corpos, pois como nota Butler, em *Bodies that Matter* (1993), a “materialização [dos corpos] nunca é totalmente completa, [e] os corpos nunca cumprem totalmente as normas pelas quais a materialização é impelida.” (p. 2)¹⁵. Tanto Punter, quanto Robles e Butler acenam para a fluidez do corpo humano que não é fixo, bem como tampouco o são sexo e gênero, de modo que os mesmos paradigmas utilizados pelas sociedades a fim de garantir a legibilidade de certos sujeitos falham justamente devido à sua falta de abrangência. Isto porque o corpo sempre escapa, transborda e refaz-se outro, mais livre e monstruoso.

Charlotte Dacre percebe isso ainda no século XIX e em seu romance questiona a fixidez dos corpos, assim como das normas de sexo e de gênero. Victoria é um corpo infiel, pois o leitor testemunha, no decorrer da narrativa, os seus constantes ataques aos padrões psíquicos e físicos estabelecidos culturalmente para a experiência de ser mulher. Ainda no início da narrativa, antes de juntar-se ao Mouro Zofloya em sua trajetória criminosa, Victoria é descrita como “sempre de um espírito ousado e imponente, altivo e [que] gosta de dominar [...]” e também detentora de um caráter “por natureza mais propenso ao mal do que ao bem [...]” (DACRE, 2008 [1806], p. 14; p. 28)¹⁶. Até mesmo seu pai, inconsolável em seu leito de morte, preocupava-se com a índole da filha que permanecia intocável após diversas tentativas de corrigi-la, como nota a narradora: “ele se esforçou para disfarçar de si mesmo a suspeita de que o coração dela era mau.” (p. 15)¹⁷.

Conforme Victoria avança em sua narrativa e em seus crimes, nota-se ainda com mais clareza a sua predileção pelo Mal e as suas tendências cruéis. Em outra descrição oferecida pela narradora, durante uma cena na qual o conde Berenza a observa e pensa sobre a reciprocidade de seus sentimentos por ela, relata-se que: “ela não era suscetível a um único sentimento [...]; ela não sentia gratidão; ela não podia, então, sentir afeto”, mas, entretanto, Victoria parece ser sensível aos sentimentos cruéis, pois ela é capaz de “infligir dor sem remorso, e podia vingar-se amargamente da menor tentativa de infligi-la nela.”

¹⁵ “materialization is never quite complete, [and] bodies never quite comply with the norms by which materialization is impelled.”

¹⁶ “ever of a bold and towering spirit, haughty, fond of sway [...]” e “by nature more prone to evil than good [...]”.

¹⁷ “he endeavoured to disguise from himself the suspicion that her heart was evil.”.

(DACRE, 2008, p. 78)¹⁸. A sua escalada sádica culmina em quatro corpos assassinados e ao longo desse percurso o leitor acompanha o seu mergulho em sua face obscura ao ponto de, já no final do romance, ela ser descrita como um “espírito masculino” e, finalmente, como “inumana” (p. 189; p. 239)¹⁹.

Essa mesma traição aos padrões psíquicos de feminilidade é também observada em seu corpo. Depois de escapar dos cuidados autoritários de sua parente e quando já se encontra junto de Berenza, Victoria é descrita pela primeira vez de acordo com seus atributos físicos:

Sua figura, apesar de acima da altura média, era a própria simetria; ela era alta e graciosa como um antílope; seu ar era respeitável e dominante, mas livre de rigidez; ela se movia com a cabeça erguida, e com um passo firme e majestoso; tampouco sua postura era degradada por leviandade ou afeto. (DACRE, 2008 [1806], p. 76-77)²⁰.

O ar dominante e livre de rigidez sobre o qual discorre a narradora reflete a dubiedade morfológica da mulher monstruosa, como observado anteriormente. Essa característica torna-se ainda mais evidente quando o leitor, à medida em que acompanha a narrativa, se depara com as mudanças corporais sofridas por Victoria: conforme ela comete os seus atos violentos, a protagonista se torna maior e mais robusta, bem como a sua pele escurece, aproximando-se mais fisicamente de Mouro Zofloya do que de Lilla ou de outras mulheres presentes na narrativa.

Ademais, as suas transgressões a uma performance do feminino engessada são percebidas com tamanho horror e repulsa pelo outro sexo que Henriquez, em uma divagação ao comparar Victoria e Lilla, sequer é capaz de reconhecê-las como seres da mesma classe, pois sendo ela

tão completamente, tanto em mente quanto em pessoa, o inverso daquele ser puro e delicado [Lilla], ele não somente era incapaz de vê-las como criaturas da mesma classe, mas quase pensava em Victoria com vestígios de aversão, pela própria circunstância de ela ser tão oposta à sua adorável amante. (DACRE, 2008 [1806], p.

¹⁸ “She was not susceptible to a single sentiment [...]; she could not feel gratitude; she could not, therefore, feel affection.”, “inflict pain without remorse, and she could bitterly revenge the slightest attempt to inflict it on herself.”.

¹⁹ “masculine spirit” e “inhuman”.

²⁰ “Her figure, though above the middle height, was symmetry itself; she was the tall and graceful antelope; her air was dignified and commanding, yet free from stiffness; she moved along with head erect, and with step firm and majestic; nor was her carriage ever degraded by levity or affection.”.

138)²¹.

É a partir da oposição entre Lilla e Victoria que se vê mais claramente as transposições da protagonista aos padrões de feminilidade. Na narrativa, o ódio intenso que ela sente pela jovem órfã, bem como a forma grotesca e brutal através da qual a assassina (com repetidas facadas para, no final, atirá-la de um abismo), parece refletir a sua revolta contra a cultura que visa aprisioná-la.

A infidelidade de Victoria, ao deslocá-la de uma moldura pré-estabelecida para o seu sexo, não a atravessa de forma nociva, pois como nota Hélène Cixous, em *The Newly Born Woman* (1996, p. 66), as mulheres não têm motivos para aliam-se ao negativo, uma vez que essa posição não é uma escolha sua, mas uma determinação alheia. Quando ela é infiel ao seu corpo, sexo e gênero, Victoria subverte o local de inferioridade no qual foi alocada e, a partir desse movimento, cria uma nova subjetividade e outra forma de existir, uma que seja mais ativa e na qual ela possa gozar de experiências mais abertas e livres — monstruosas.

Considerações Finais

A maneira como Charlotte Dacre dá vida à Victoria reflete o que Craciun reflete a ideia de que corpos não são imutáveis ou naturalmente fixos. A autora de *Zofloya* oferece ao leitor um corpo demoníaco que não é imutável e que se metamorfoseia em outro monstruoso e mais livre. A forma física da protagonista de Dacre escapa aos critérios determinados por uma sociedade heteropatriarcal para os corpos femininos e, talvez de modo ainda mais potente, a sua psique também transgride esses mesmos padrões. Victoria, uma mulher violenta e sexualmente intensa, é movida por uma vontade de sair das sombras que são projetadas sobre ela e mergulhar naquelas que estão em seu âmago, pois somente assim ela é capaz de encher-se da embriaguez divina que a realização imediata de seus desejos pode proporcionar-lhe.

A jovem aristocrata, com a sua vida inenarrável, vê o seu corpo como tela de pintura nas quais as suas transgressões são inscritas. E, assim, instaura mais do que uma crise no sistema binário de sexos e de gêneros, pois ao deslocar-se para o plano do monstruoso, o local da marginalização e da alteridade, torna-se um corpo no qual regras

²¹ “so completely, both in mind and person, the reverse of that pure delicate being, he not only failed to view them as two creatures of the same class, but almost thought of Victoria with a tincture of dislike, from the very circumstance of her being so opposite to his lovely mistress.”

não se aplicam efetivamente, pois é justamente no local do monstruoso que ele falha em manter-se coeso. E, deste modo, ela parte para a destruição dessa lógica dicotômica, uma vez que, ao se monstruosizar, ela descoloniza o seu corpo, transcende limites e vive a sua vida por inteiro: Bem e Mal, moral e imoral, humano e inumano.

Referências

BUTLER, J. *Bodies that Matter*. Londres: Routledge, 1993.

BUTLER, J. *Undoing Gender*. Nova York: Routledge, 2004.

CIXOUS, H. Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays. In: CIXOUS, H; CLÉMENT, C. *The Newly Born Woman*. Trad. Besty Wing. Londres: I. B. Tauris & Co, 1996, p. 63-134.

COHEN, J. J. Monster Culture (Seven Theses). In: COHEN, J. J. *Monster Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 3-25.

CRACIUN, A. *Fatal Women of Romanticism*. Nova York: Cambridge University Press, 2003.

DACRE, C. *Zofloya, or the Moor: a romance of the fifteenth-century*. Nova York: Oxford University Press, 2008 [1806].

FOUCAULT, M. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. 4. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz & Terra, 2017 [1976].

GILMORE, D. Our Monsters, Ouservels. In: GILMORE, D. *Monsters*. Pensilvânia: University of Pennsylvania Press, 2003, p. 174-194.

HASTE, H. *The Sexual Metaphor*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheat, 1993.

MICHASIW, K. I. Introduction. In: DACRE, C. *Zofloya, or the Moor*. Nova York: Oxford University Press, 2008 [1806].

MONTEIRO, M. C. Satã: um corpo mutante. In: PINHO, D.; MEDEIROS, F. (Orgs.) *Literaturas de Língua Inglesa: leituras interdisciplinares*. Vol. II. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017, p. 94-105.

PUNTER, D. The Abhuman Remains of the Gothic. In: PUNTER, D. *The Gothic Condition*. Cardiff: University of Wales Press, 2016, p. 96-105.

ROBLES, M. *Mulheres, mitos e deusas*. 2 ed. Trad. William Lagos e Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2019 [1996].

ROMANDINI, F. Exórdio. *In*: ROMANDINI, F. *A comunidade dos espectros. I. Antropotecnia*. Trad. Alexandre Nodari e Leonardo D'Ávila de Oliveira. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012, p. 9-14.

ROUDINESCO, E. *A parte obscura de nós mesmos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

SHILDRICK, M. *Embodying the Monster*. Londres: Sage, 2002.