

A Identidade de Gênero Gótica em *A Sauna* de Lygia Fagundes Telles

Lorena Sales dos Santos
Mestranda em Literatura Brasileira
Universidade de Brasília

No conto *A Sauna*, publicado na antologia *Meus Contos Preferidos*, de Lygia Fagundes Telles, 2004, um pintor de meia-idade, tendo alcançado certa consagração, narra em retrospecto sua trajetória de vida que o levou à posição profissional em que se encontra. Sua narrativa passa pouco a pouco a um tom confessional, quando ele admite ter utilizado métodos moralmente questionáveis para alcançar o sucesso e vai expondo a forma como usou uma moça, Rosa, para galgar os primeiros degraus de sua carreira, submetendo-a a um tipo de violência emocional em uma relação que guarda inúmeras semelhanças com as relações de gênero do romance gótico. Além de sua relação com Rosa, o narrador autodiegético também descreve sua relação com a esposa, Marina, mulher independente que não se submete ao marido e de quem ele parece depender, em uma maneira oposta, ou espelhada, ao relacionamento com Rosa.

O foco principal desse artigo é o relacionamento do protagonista com Rosa e os estilemas góticos que se apresentam nessa relação, especialmente no que diz respeito à identidade de gênero. Em menor nível de detalhamento, pretende-se também expor a relação entre o protagonista e sua esposa Marina, na medida em que contrasta com o primeiro relacionamento e se posiciona como um duplo daquele.

Antes de realizar a análise do texto propriamente dita, faz-se necessário apresentar o referencial teórico que nos permite entender como um gênero como o Gótico Inglês do Século XVIII pode vir a se manifestar em um conto de uma autora brasileira contemporânea como Lygia Fagundes Telles: A Teoria Polissistêmica de Itamar Even-Zohar.

Even-Zohar entende que para que os padrões de comunicação humanos governados pelos signos, como a linguagem e a literatura, sejam mais bem compreendidos é preciso que eles passem a ser estudados como sistemas em vez de conglomerados de elementos díspares. O autor fornece uma definição desses sistemas como sendo: “networks of relations that can be hypothesized for a certain set of assumed observables (‘occurrences’ / ‘phenomena’).”¹ e sugere uma abordagem teórica que considera a dinamicidade desses sistemas em oposição ao Estruturalismo saussuriano, que considera os sistemas como “a static (‘synchronic’) net of relations”². Essa abordagem começa a ser considerada quando o aspecto histórico passa a ser observado na abordagem funcional, admitindo-se que na verdade tanto a diacronia quanto a sincronia são históricas e que a última, portanto não pode ser considerada como estática. Essa consideração termina por possibilitar a visão de um sistema sócio-semiótico não como uma estrutura fechada e homogênea, mas, ao contrário, uma estrutura heterogênea e aberta. E é a partir daí que Even-Zohar propõe que o sistema sócio-semiótico seja identificado não como um uni-sistema e sim como um polissistema, definido em suas palavras como: “a multiple system, a

¹ “redes de relações que podem ser hipotetizadas para um certo número de observáveis pressupostas (‘ocorrências’; ‘fenômenos’)” (tradução minha)

² “uma rede de relações estática (‘sincrônica’)” (tradução minha)

system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are independent.”³

Por enfatizar a multiplicidade de intersecções dos sistemas e sua maior complexidade estrutural, sem a necessidade de alcançar uma uniformidade postulada, e fornecendo maior espaço às “desordens”, a teoria polissistêmica de Even-Zohar possibilita a integração de objetos (propriedades, fenômenos) que, anteriormente, passavam despercebidos ou eram simplesmente rejeitados pela pesquisa semiótica. A partir dessa integração, qualquer seção isolável da cultura passa a ser estudada em correlação com outras seções para um melhor entendimento de sua natureza e função. Sendo assim, para entender uma cultura oficial faz-se necessário o estudo de uma cultura não oficial; para compreender o que é, como, e de que se constitui uma língua padrão, é preciso estudar suas variantes não-padrão; e, segundo a mesma lógica, para estudar os textos de prestígio de um polissistema cultural literário, os cânones, torna-se essencial o estudo de textos menos prestigiados, pertencentes a outros sistemas, mas que se contrapõem, criam intersecções ou mesmo se sobrepõem a aqueles considerados prestigiados, não apenas de maneira sincrônica, mas também diacrônica.

Tendo discorrido a respeito da teoria polissistêmica de Even-Zohar, pode-se, finalmente, compreender o gênero literário Gótico como parte de um sistema periférico, incluído no sistema da literatura popular inglesa. Literatura que atua dentro de um polissistema maior que, por sua vez, engloba um sistema central correspondente à literatura inglesa canônica; sendo “canônico” um termo formulado por Viktor Shklovskiy, nos anos 20, em oposição a “não-canônico”; podendo ser usado também o termo “oficial”, derivado da distinção feita, tanto por Bakhtin quanto Lotman, entre “estrato oficial” e “estrato não-oficial” da cultura (EVEN-ZOHAR, 2005).

Sendo assim, de acordo com a concepção acima descrita, é possível observar que, apesar de o Gótico ter sido considerado como um subgênero e apontado, de maneira pejorativa, como precursor de uma cultura de massa, ele influenciou, a partir de seu sistema de literatura popular, diversos outros gêneros subsequentes, pertencentes tanto ao sistema periférico quanto ao central da literatura britânica, expandindo, sincrônica e diacronicamente, sua influência a produções literárias e, posteriormente, também cinematográficas e culturais de todo o mundo.

Sobreviveu, portanto, até os nossos dias, mesmo após ter sido considerado extinto como gênero no começo do século XIX, justamente por suas características de sistema periférico, que lhe permitiam lidar com temas proibidos às obras canônicas de sua época e por abrir espaço para lidar com os temores da sociedade, com aquilo que é indizível, negado e reprimido por ela.

Especificamente no que tange às características do Gótico Inglês, David Punter, em *The Literature of Terror, A History of Gothic fictions from 1765 to the present day*, enumera as seguintes:

“an emphasis in portraying the terrifying, a common insistence on archaic settings, a prominent use of the supernatural, the presence of highly stereotyped characters and the attempt to deploy and perfect techniques of literary suspense...”⁴

³ “um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas que se intersectam uns com os outros e se sobrepõem parcialmente, usando diferentes opções concorrentemente, mas funcionando como um todo estruturado, cujos membros são independentes.” (tradução minha)

⁴ “uma ênfase em retratar o aterrorizante, uma insistência comum quanto a cenários arcaicos, um uso proeminente do sobrenatural, a presença de personagens altamente estereotipados e a tentativa de desenvolver e aperfeiçoar técnicas de suspense literário...” (tradução minha)

Essas características podem ser observadas por meio da verificação de certos elementos em suas narrativas. Uma compilação considerável desses elementos pode ser encontrada em “A Glossary of Literary Gothic Terms” (GLOSSARY, 2007). O estudo inclui, entre outros, os seguintes elementos e fornece uma breve descrição de cada um deles: maldição ancestral, anticatolicismo, cemitério, demônio, dopplegänger, sonhos premonitórios e pesadelos, armadilha, exorcismo, fantasma, grotesco, casa mal assombrada, maravilhoso versus estranho, heroína perseguida, superstição, herói vilão, transformação ou metamorfose, mistério, masoquismo e sadismo, narrador não confiável, possessão, vingança, terror e horror.

Conforme mencionado anteriormente, todavia, a presente análise se restringirá a observar os elementos do gótico presentes no conto *A Sauna* que contribuem para a identidade de gênero das personagens, especialmente a personagem feminina Rosa e o narrador/protagonista.

Em seu artigo “But Why Do They Read Those Things? The Female Audience and the Gothic Novel” (FLEENOR, 1983), Kay J. Mussle apresenta uma reflexão sobre a questão de gênero, abordando a definição da mulher e seus papéis fundamentais determinados pela mitologia social. Além disso, analisa a importância do desempenho desses papéis dentro dos romances góticos.

Mussle define mitologia social como um conjunto de suposições que serve para conciliar as discrepâncias entre o que o indivíduo percebe e o que internalizou, assim como manter a realidade que a socialização impõe. Ao mesmo tempo em que essa mitologia pode ser limitante em seus efeitos sobre o indivíduo, ela também fornece definições necessárias para a vida, atendendo necessidades sentidas profundamente. Na sociedade ocidental, a mitologia social define a mulher primariamente de três formas: como mulher, como mãe e como dona de casa. São esses papéis que definem as esferas de atuação apropriadas às mulheres, os limites do seu universo e o conteúdo pertinente a esse universo. As mulheres que não tiverem as três áreas de definição disponibilizadas a elas se encontrarão em um vácuo social parcial, não podendo desempenhar algumas das atividades esperadas. No caso da ocorrência desse vácuo, ou seja, de uma mulher não poder ou não ter a oportunidade de desempenhar uma dessas funções, ela precisa se redefinir.

A determinação dos papéis essenciais às mulheres faz com que antes de realizar qualquer atividade no mundo exterior, as mulheres sejam encorajadas a conciliar-se com seus papéis nessas três áreas. Isso não significa que elas tenham que atuar nas três áreas imprescindivelmente, mas tem que encontrar algum tipo de acomodação com cada uma delas. No caso de possuir o conteúdo do mundo feminino, a mitologia social afirma que ela deve se sentir feliz e realizada. Se ela não se sentir assim, conciliar-se significará encarar ou sublimar sua não conformidade. No caso de a mulher não possuir o conteúdo do mundo feminino, ela provavelmente sentirá necessidade de justificar sua situação para os outros ou pelo menos para si mesma.

É importante observar ainda que essas três áreas de atuação destinadas tradicionalmente às mulheres implicam a existência de outrem para que tenham suas funções desempenhadas. Mais ainda, são elas que determinam as carreiras mais aceitas para as mulheres como: secretária, professora, enfermeira, modelo, garçoneiro, aeromoça, entre outras. A necessidade de um outro para o desempenho das atividades que compõem na sociedade a identidade da mulher, termina por gerar uma crise de identidade sempre que esse outro inexistir ou parte. Por exemplo: Filhos que deixam o lar para constituir outras famílias, perda do marido por divórcio ou morte... Além dessa crise de identidade, existe também a questão dos temores relativos ao desempenho, esses temores são explicitados no texto de Mussle pela seguinte citação de Janeway:

"... very few women can be really good at everything they are expected to do. Some are good mothers and bad wives, while some devoted wives and loving mothers are perfectly terrible homemakers. Some

women who can do all these things adequately find it hard to shift back and forth from one to the other as quickly as it may be needed. As a result, there is almost always a little failure packaged in any woman's success in playing her various roles. ... Men are more free to walk away from failure than women. Women's traditional role demands that she go on doing things even if she knows she is not very good at them. So women more or less have to live with the knowledge that they are failures in certain areas of their lives and see themselves as disappointing creatures who have to act out their disappointments over and over."⁵ (MUSSLE, 1983, p.63)

Mussle prossegue, afirmando que a literatura gótica explora esses temores e frustrações femininos. Sendo que na maioria das narrativas góticas tradicionais, a protagonista feminina age de forma decisiva para solucionar um problema sério, em geral um mistério de implicações criminosas. O perigo se encontra precisamente no contexto doméstico e a motivação da heroína está na preservação da unidade familiar. Ela é forçada pelas circunstâncias a descobrir e neutralizar a fonte do perigo, não para punir os culpados, mas para proteger os inocentes do vilão, protegendo também a integridade da família. Suas ações, portanto, tem pouca ligação com qualquer conceito de justiça. Ao mesmo tempo em que soluciona o mistério, a heroína se mostra uma mulher "melhor" que qualquer outra do romance ao executar de maneira mais eficaz uma variedade de tarefas domésticas. Essas tarefas constituem uma espécie de "teste doméstico" por meio do qual a heroína comprova seu valor e direito ao recebimento de uma recompensa antecipada pela solução do mistério. Essa recompensa é a aquisição de um marido, de um lar e de filhos.

As protagonistas dos romances góticos são essencialmente mulheres domésticas, preocupadas em provar sua feminilidade por meio de atividades também do âmbito doméstico. Assim, os romances oferecem uma fuga segura que proporciona a fantasia da aventura, ao mesmo tempo em que validam os mitos sociais que causam as tensões que levam as mulheres a buscarem essas leituras em primeiro lugar. Fornecem uma fuga que, ao mesmo tempo em que alivia as tensões, reafirma os papéis tradicionais, em vez de desafiá-los. Essa fuga, apesar de temporária, se mostra eficaz por não exigir que qualquer atitude seja tomada e por não acarretar nenhuma ameaça ao mundo real das leitoras, podendo assim ser repetida pela simples leitura de um outro romance do gênero. É importante ressaltar que as mulheres dos romances góticos são ativas no que diz respeito ao mistério, mas passivas em suas relações com os homens, reforçando o padrão da dominância masculina nas relações românticas. Mesmo suas ações com relação ao mistério são impostas a elas pela necessidade de preservar as relações domésticas.

No conto em análise, não há mistério, mas permanece o teste doméstico. As personagens apresentam características semelhantes aos protagonistas dos romances góticos, entretanto não há nenhuma restauração da ordem, nenhum final feliz como nos romances tradicionais do gênero. O herói é também o vilão e a heroína não é premiada pelo bom desempenho de suas tarefas no âmbito doméstico. Ao usar tipos semelhantes aos dos romances góticos tradicionais sem oferecer uma solução que traga segurança e consolo, Lygia Fagundes Telles abre uma possibilidade de

⁵ "... pouquíssimas mulheres podem realmente ser boas em tudo que se espera que elas façam. Algumas são boas mães e esposas ruins, enquanto algumas esposas dedicadas e mães amorosas são donas de casas terríveis. Algumas que conseguem fazer todas essas coisas de maneira adequada, acham difícil mudar de um papel para o outro tão rapidamente quanto pode ser necessário. Como resultado, há, quase sempre, um pouco de sentimento de fracasso no sucesso de qualquer mulher que desempenha seus vários papéis. ... Os homens têm muito mais liberdade de se afastar do fracasso que as mulheres. O papel tradicional da mulher demanda que ela continue exercendo atividades mesmo que ela saiba que não é muito boa nelas. Então, as mulheres têm que acabar vivendo com o conhecimento de que são fracassos em certas áreas de suas vidas e se vêem como criaturas decepcionantes que tem que desempenhar suas decepções continuamente." (tradução minha)

reflexão e crítica quanto às relações homem/mulher expostas e não uma motivação para conformação a esses papéis como ocorreria no caso de um conto semelhante com final feliz.

Em *A Sauna*, o protagonista vai a uma sauna com o objetivo de, talvez, relaxar, mas termina por lidar com seu passado em um processo expiatório evocado pelo perfume de eucalipto do local que lhe faz lembrar Rosa, namorada e modelo de seu primeiro retrato. A relação do protagonista com Rosa é revelada aos poucos, por meio de evocações de diálogos com sua esposa que o pintor rememora como se fossem parte de um processo investigativo do qual ele nem sempre participa de maneira totalmente honesta. A verdade vai surgindo lentamente, como se houvesse sido coberta, com o tempo, por camadas de justificativas, esquecimentos convenientes e mentiras, que são revistas pelo pintor na solidão da sauna onde se defronta consigo mesmo.

Narrador não confiável, figura típica dos romances góticos que conduz a história pelo seu ponto de vista, tirando conclusões equivocadas ou que lhe favoreçam consciente ou inconscientemente, o protagonista se deixa levar pelo cheiro do eucalipto da sauna que lembra o perfume de Rosa, sendo conduzido a uma volta ao passado e ao momento em que pinta o retrato da moça. É o princípio dessa viagem pelo tempo que não ocorre, entretanto, de maneira linear, sendo conduzida no vai e vem da consciência. Lembranças antigas e recentes se misturam e são revisitadas, de maneira amenizada, no princípio; ou de forma crua, conforme se aproxima o fim da narrativa e vão diminuindo as defesas psicológicas desse narrador. A lembrança evocada pelo cheiro do momento da pintura do retrato, todavia, é o gatilho que dispara esse processo, levando-o aos tempos em que havia ido morar com a moça.

Em suas memórias, o narrador descreve Rosa como uma moça anêmica, magra, delicada e frágil como uma avenca. A descrição de Rosa já apresenta, por si só, forte semelhança com a heroína perseguida dos romances góticos. A heroína do gótico tradicional é uma moça virtuosa e sensível, possuidora de uma quietude digna que demonstra uma mente superior, conforme descrito por Jo Ann Hinkle em *Gothic Castles, Gothic Mirrors: The Quest for the Feminine in the Gothic Novel*, 1992. Nas narrativas góticas tradicionais, essas qualidades se mostram como garantias para a obtenção de sucesso por parte da heroína ao fim de suas aventuras, possibilitando a aprovação no teste doméstico e o alcance de um final feliz. Nas narrativas góticas do século XX ou nas narrativas contemporâneas que se utilizam de estilemas góticos, essa lógica geralmente não perdura. O fato de ser uma boa moça, virtuosa e detentora de valores morais irrepreensíveis não garante o final feliz da heroína, nem sequer sua segurança ao final da narrativa. Esse é justamente o caso de Rosa, que agindo para atender todas as necessidades e os desejos do amado termina sendo abandonada por ele, passando por um aborto e sendo despojada de sua família de origem e seus bens materiais, em um processo de fato inverso ao que acontece com a heroína gótica das narrativas tradicionais.

A “Rosa Laboriosa” do começo do relacionamento com o pintor, moça independente, que possuía cursos, que trabalhava fazendo perfumes, passa a trabalhar fazendo molduras para o artista iniciante, cuidando da casa e do jardim. Seguindo a lógica da heroína gótica, volta-se apenas para as necessidades desse homem de onde deve vir agora a sua aprovação, a sua recompensa. Virgem, para a surpresa de Marina, esposa do pintor, Rosa se entrega a ele e como um dos tipos de heroínas góticas descritas por Hinkle, 1992, o das mulheres boas e sofredoras, ela se torna prisioneira, uma escrava doméstica, a esposa de um marido tirânico e abusivo, que não a tortura fisicamente como poderia ocorrer nos romances góticos tradicionais, mas o faz emocionalmente: ignorando suas necessidades, provocando seu isolamento, humilhando-a e ameaçando-a desde o princípio. Sua prisão, uma prisão psicológica e emocional, determinada pela submissão também se encontra em acordo com a situação das mulheres nos romances

góticos modernos do século XX. Esses romances as posicionam em meio a avanços políticos e sociais que lhes possibilitam uma autonomia bem maior que seus pares dos séculos anteriores, ressaltando o fato de que apesar dessas mudanças, nesse mundo gótico, as mulheres continuam prisioneiras porque "the Gothic novel retains images, motifs and symbols that deal not with the outer world but with the inner world of the psyche." (HINKLE, 1992, p.84)⁶.

Hinkle também observa que o sucesso da jornada interior empreendida por todas as heroínas góticas depende primordialmente de escolhas corretas relativas à própria moralidade e ao reconhecimento do valor próprio. É aí que Rosa falha. Ela permite que seus valores sejam desrespeitados quando permite a internação do tio pelo pintor, tio que morava com ela desde os tempos em que sua mãe era viva e que lhe fazia companhia. Além disso, ela permite as traições do pintor, aceita o aborto do filho que deseja e em uma tentativa de se feminizar mais, se desvaloriza em um processo destrutivo de compulsão alimentícia que a torna obesa. Obesidade essa descrita pelo narrador/protagonista como algo grotesco. Ele a descreve como uma mulher gordíssima, que se trancava no banheiro para comer doces e pudins, uma mulher em quem nenhuma roupa caía bem.

Pode-se considerar que Rosa falha no teste doméstico do Gótico, da mesma forma que falhavam as *femme fatales* dos romances tradicionais, por concentrar-se em apenas um aspecto do teste: o cuidado com o lar. A heroína aqui não recebe como prêmio o casamento com o herói e a preservação da unidade familiar. Ao contrário, ela é destituída pouco a pouco de sua família de origem e, de sua identidade profissional, de seus recursos materiais e da possibilidade de formar nova família com seu par romântico. Mas se Rosa é uma heroína gótica com o destino de uma *femme fatale* dos romances góticos tradicionais, é preciso considerar também que o herói dessa narrativa é, ao mesmo tempo, o vilão gótico e que desde o princípio as possibilidades de aprovação de Rosa no teste doméstico estão inviabilizadas pela intenção torpe de sua aproximação.

Em *The Gothic Flame*, Devendra Varma apresenta o vilão gótico dos romances góticos tradicionais como um ser sombrio e demoníaco, possuidor de uma ambição tirânica e uma paixão desgovernada. Em oposição às ruínas, agentes passivos do terror, os vilões góticos são os agentes ativos do terror nesses romances. São eles que perseguem as heroínas pelas catacumbas e labirintos do castelo e ameaçam-nas a cada instante. Varma acrescenta, todavia, que essa figura, inicialmente sem tons de cinza, foi expandida pelos escritores do gênero, quando as obras passaram a retratar os estados mentais e emoções das personagens, abrindo caminho para o romance psicológico que surgiria mais de um século depois. Para o autor, os vilões já tem seu aspecto psicológico explorado nos romances góticos, podendo ser separados em três tipos diferentes:

- 1- A partir de Manfred, de o *Castelo de Otranto* de Walpolle, 1764, observa-se o vilão gótico possuidor de uma ambição tirânica e uma paixão desgovernada.
- 2- O segundo tipo é o fora-da-lei, sentimentalista rousseuniano, humanitário, que combate as injustiças e hipocrisias da vida. É perseguido por uma sensação de solidão, desamparo e desespero e pode ser visto como uma vítima do destino. Como exemplo, temos os primeiros vilões radcliffianos que culminaram em

⁶ "o romance gótico retém imagens, motivos e símbolos que lidam não com o mundo exterior, mas com o mundo interior da psique". (tradução minha)

Melmoth, de *Melmoth the Wanderer*, de Maturin; La Motte, de *Romance in the Forest*, da própria Ann Radcliffe; e Falkland, de *Things as They Are or The Adventures of Caleb Williams*, de William Godwin.

- 3- O terceiro tipo é o terrível super homem de modos sombrios e de força e poder imensuráveis. Assemelha-se ao Satã de Milton, em *Paraíso Perdido*. É o pária imortal, o vilão orgulhoso e dominador. Ele é o Rosacruz, o alquimista e por trás dele encontra-se todo o mistério da maçonaria, da cabala e do Satanismo medieval. Exemplos desse tipo de vilão gótico podem ser encontrados em Lúcifer de *The Monk*, de Lewis, e em Schedoni, de Mrs Radcliffe, um super homem com um passado aristocrático arruinado e um poder intelectual misterioso.

É preciso ter em mente que esses três tipos principais são conceitos fluidos que interagem continuamente sem aniquilar sua distinção. Varma afirma ser a partir do vilão gótico que se vê emergir o herói romântico – uma alma estranha confortando-se em experiências de ciências ocultas ou proibidas ou em gestos inescrupulosos. Descendendo, portanto da mesma linhagem, o herói byroniano é visto por um ponto de vista diferente, pois a personagem gótica é o vilão enquanto a romântica, um herói. Mesmo assim, é possível observar as semelhanças dessas personagens que circulam em universos tão semelhantes: os ambientes de paisagens panorâmicas e os ambientes internos góticos que evocam o medo e o terror. Mais ainda, Varma afirma serem os heróis byronianos moldados claramente pelos Vilões Góticos, sendo aqueles aproximações do super-homem metafísico, vítimas do destino, possuídos pelo sentimento de vingança, ao mesmo tempo em que sofrem de remorso. São aristocratas, temperamentais e levados, por alguma desilusão, a algum tipo de filosofia e modo de vida excêntrico. De alguma forma, todos são marcados por um mesmo sentimento patológico de melancolia que os atormenta. São, por vezes, seres atormentados e engenhosos que incitados por uma ambição que os consome, sacrificam amigos e inimigos da mesma forma para alcançar seus objetivos misteriosos.

O protagonista do conto em análise, sendo um herói/vilão, carrega traços tanto do vilão gótico tradicional quanto do herói byroniano. A saber, ele possui a ambição tirânica e a paixão desgovernada que o levam a destruir os que o rodeiam para alcançar seus objetivos. Seus objetivos, por sua vez, dizem respeito a uma ambição que justifica qualquer gesto inescrupuloso de que lance mão. Entretanto, tendo agido como vilão premeditado pela maior parte de sua vida, a personagem não escapa dos sentimentos de solidão, desamparo e remorso quando se defronta consigo próprio. Nesse momento, ele se encontra mais próximo do herói romântico do que do vilão gótico tradicional de quem não herda nem a força nem o poder imensurável, exceto quando se pensa em sua relação com Rosa. Com Rosa, seu poder era infinito. Em sua história com ela, ele se assemelha muito a um misto dos três tipos de vilões góticos descritos por Varma. Não há o elemento sobrenatural na narrativa, mas o seu poder de dominação sobre Rosa, que a tudo cede, pode até ser visto como algo fora do comum, do natural.

Por ver as pessoas apenas como um meio para atingir seus objetivos, o protagonista age de má-fé não só com Rosa, mas com o noivo dela e até mesmo com Marina, com quem se casa. No que diz respeito ao noivo de Rosa, o pernambucano que pagou a parte dele na pensão e ainda lhe forneceu cigarros e tintas e de quem roubou a noiva enquanto o rapaz ia ao enterro do pai, afirma: "Ele foi providencial para mim." (TELLES, 2004, p.164) Quanto ao golpe premeditado contra Rosa, ao final do conto, o narrador o confessa na solidão da sauna. Essa confissão vem depois de

uma tentativa anterior, uma história amenizada e encoberta por justificativas, contada à esposa Marina em outro momento. Na sauna, como se contasse novamente à Marina, ele diz: "Quando atravessei o jardim, tinha decidido, vou me instalar aqui. Até meu resfriado, lembra?" (TELLES, 2004, p.175), apontando para o fato de ter inventado um resfriado na primeira versão da história e prossegue, lembrando seus pensamentos à época:

"Se ela se comover comigo, um pobre pintor desconhecido e de Goiás Velho – o que comove ainda mais se for tocada pela minha pobreza. Pelo meu desamparo, e se for do tipo maternal, se quiser ser minha mãezinha. Aceitei a roupa seca. Aceitei o chá. Rosa - Chá – eu disse e ficamos rindo das outras rosas que viriam depois. É fácil representar." (TELLES, 2004, p.175)

Finalmente, quanto à Marina que comenta o fato de ele ter se casado com ela quando dizia não ter o menor interesse em casamento, ele responde: "Com você foi diferente, querida. Filha única, pai riquíssimo. Um avarento que não diz *bom dia* de graça, mas e a esperança? Não soma nisso?" e mais na frente assume para si mesmo, na sauna, que sabia mais sobre Marina quando a conheceu: "Usava roupetas pobres porque era interessante ser pobre, mas eu estava ciente de que o pai era dono de fábricas de tecido, da avareza soube bem mais tarde." (TELLES, 2004, p.168)

O casamento com Marina, no entanto, não funciona com a mesma dinâmica de seu relacionamento com Rosa. Ocorre, de fato, uma inversão de papéis que surge como outro elemento essencial para o gótico, o Duplo. De acordo com GLOSSARY, 2007:

"Doppelgänger, comes from German; literally translated, it means "doublegoer." A doppelgänger is often the ghostly counterpart of a living person. It can also mean a double, alter ego, or even another person who has the same name. In analyzing the doppelgänger as a psychic projection caused by unresolved anxieties, Otto Rank described the double as possessing traits both complementary and antithetical to the character involved."⁷

Já em *O Duplo em Lygia Fagundes Telles – Um Estudo em Literatura e Psicologia*, Berenice Sica Lamas descreve, citando Nicole Fernandez Bravo (1997) o doppelgänger como, "literalmente, 'aquele que caminha ao lado, o companheiro de estrada'", podendo ser algo tanto desejado quanto indesejado, de acordo com seu sentido e personificação. O duplo possui caráter de ser idêntico e diferente, podendo ser mesmo o oposto do original, representando um paradoxo, pois é ao mesmo tempo interior/exterior, aqui/lá, oposto/complemento.

Lamas também discorre quanto à origem do mito do duplo, afirmando sua conexão direta com a experiência da subjetividade. Ela ressalta que até o século XVI, duplo significava uma tendência ao idêntico, à unidade e ao homogêneo, mas que depois desse século, sofre modificações diversas, passando a representar a oposição dialética e o heterogêneo. Em *A Sauna*, pode se observar tanto o duplo por semelhança, Rosa e o narrador, quanto o duplo por oposição, Rosa e Marina. Sobre este último é que falaremos a seguir.

⁷ "Doppelgänger vem do Alemão, literalmente traduzido para o inglês seria "doublegoer", para o português apenas duplo. Um doppelgänger é, freqüentemente, a contraparte fantasmagórica de uma pessoa viva. Pode também ser um duplo, um alter ego ou mesmo uma outra pessoa com o mesmo nome. Ao analisar o doppelgänger como uma projeção psíquica causada por ansiedades não resolvidas, Otto Rank descreveu o duplo como possuidor de traços tanto complementares como antitéticos da personagem envolvida." (tradução minha)

Marina se apresenta como o duplo de Rosa, não apenas por ser uma moça de família rica e independente. Rosa, apesar de não ser rica, possuía uma casa sua e vivia de maneira independente até o protagonista entrar em sua vida. Marina é Rosa espelhada e invertida, o seu oposto complementar, por suas atitudes e seu posicionamento na relação com o protagonista. Enquanto Rosa tudo aceita, Marina tudo questiona. Ela funciona, de certo modo, como o super ego do protagonista. É ela que questiona e aponta seus deslizos, talvez até mesmo criando a consciência e um certo remorso por seus atos, o que ele expressa no processo de expiação por que passa na solidão da sauna. Marina tem outros interesses, busca o conhecimento, entra no movimento feminista e tem uma vida independente da do protagonista, que é em sua vida um mero acessório. É, portanto, na relação com Marina que se pode perceber o segundo duplo da narrativa, o narrador/protagonista como duplo de Rosa, mas nesse caso, conforme dito anteriormente, um duplo constituído por semelhanças. O protagonista tem sua auto-estima abalada na relação com Marina, é ele que se sente inferiorizado e teme ser abandonado. Na sauna, reflete sobre a questão: "Então estamos sós, sem desejo. Sem fervor, quer dizer, sem fervor, eu, porque você está toda fervorosa com suas irmãs, seu jornal. Libertação. Vai acabar se libertando de mim." (TELLES, 2004, p.173) Temendo o abandono, sentindo-se menor e frágil, o narrador se identifica com Rosa, se mostrando como seu duplo.

O processo de expiação encerra-se na sauna, após admitir suas faltas, sua premeditação, egoísmo e crueldade, sem, contudo, deixar de demonstrar o vazio de sua existência, suas dúvidas e seu remorso. O protagonista é, finalmente, chamado pelo funcionário e sai de lá se sentindo limpo, como se tivesse passado por um confessionário e, de fato, obtido a absolvição de seus pecados. As consequências de seus atos, todavia, permanecem, e sendo assim, não se pode afirmar que essa sensação de limpeza perdurará ou se ele continuará sendo atormentado como um herói/vilão por sua consciência até o fim de seus dias.

A análise do conto *A Sauna*, acima realizada, permite observar a teoria polissistêmica de Itamar Even-Zohar em ação, ao possibilitar a identificação de elementos típicos do Gótico nessa narrativa de Lygia Fagundes Telles. O Gótico, pertencente a um sistema periférico britânico e que chegou a ser considerado pela Crítica como um subgênero, mostra sua força ao atravessar tempo e espaço e atingir uma obra contemporânea de uma escritora brasileira, mais de um século depois de ter tido sua morte declarada (a partir do século XIX) por algumas correntes teóricas. No conto em questão, os elementos góticos principais dizem respeito à identidade de gênero, sendo utilizados para representar o desequilíbrio nas relações de poder homem/mulher, o sadismo e o masoquismo como neuroses complementares, a fragilidade da mulher que se deixa guiar apenas pelos papéis fundamentais impostos pela mitologia social. Além, contudo, das identidades de gênero tradicionais, a narrativa aborda um processo de desestabilização dessas identidades, invertendo inclusive a polaridade da fragilidade para o masculino na relação do narrador com sua esposa. É importante ressaltar que mesmo nesse momento, os estilemas góticos são utilizados e a situação de inversão é demonstrada como um duplo, elemento fundamental das narrativas góticas, justamente pelo fato de essa situação provocar insegurança e temor. Concluindo, pode-se afirmar que o Gótico se encontra ainda extremamente vivo, tendo seus elementos atualizados em narrativas contemporâneas de qualquer lugar do mundo, tanto em sistemas periféricos como em canônicos, como na narrativa aqui estudada.

Referências Bibliográficas:

BOWMAN, Barbara. "Victoria Holt's Gothic Romances, A Structuralist Inquiry" in FLEENOR, Jullian E. (editor), *The Female Gothic*, Montreal – London: Eden Press, 1983.

EVEN-ZOHAR, Itamar, *Polysystem Theory (Revised)*. In *Papers in Culture Research*. Tel Aviv, 2005. Livro eletrônico, disponível em <http://www.even-zohar.com> Acesso em outubro de 2007.

HINKLE, Jo Ann, *Gothic Castles, Gothic Mirrors: The Quest for Feminine in the Gothic Novel* (Dissertação de Mestrado), Illinois: Southern Illinois University at Edwardsville, 1992.

LAMAS, Berenice Sica. *O Duplo em Lygia Fagundes Telles: Um Estudo em Literatura e Psicologia*, Porto Alegre: EDPUCRS, 2004.

MUSSELE, Kay J, “‘But Why Do They Read Those Things?’ The Female Audience and The Gothic Novel” in FLEENOR, Jullian E. (editor), *The Female Gothic*, Montreal – London: Eden Press, 1983.

PUNTER, David. *The Literature of Terror – A HISTORY OF GOTHIC FICTIONS from 1765 to the present day*. New York: Longman, 1980.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antologia: Meus Contos Preferidos / Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

VARMA, Devendra P. *The Gothic Flame – Being a History of the GOTHIC Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration and Residuary Influences*. New York: Russel & Russel, 1966.

A GLOSSARY of Literary Gothic Terms. Statesboro/GA, EUA: Literature and Philosophy Department, Georgia Southern University, 2007. Mantido por Douglas H. Thomson. Disponível em: <<http://personal.georgiasouthern.edu/~doug/goth.html>>. Acesso em: 17 de dezembro de 2007.