

DE MULHERES, FANTASMAS E MORTE: DILEMAS NO GÓTICO PÓS-MODERNO DE MARGARET ATWOOD

Adelaine LaGuardia

Guilherme Copati

RESUMO: o gótico na pós-modernidade se impõe como instrumento de tradução simbólica de dilemas relacionados à inserção cultural da mulher e às formas de expressão dessa problemática. Um estudo de *Alias Grace*, de Margaret Atwood, um exemplar do gênero na contemporaneidade, revela que o emprego parodístico das convenções narrativas do gótico transfigura literariamente questões ligadas à identidade e à sexualidade femininas, no âmbito maior da experiência identitária pós-moderna.

PALAVRAS-CHAVE: Gótico. Autoria feminina. Pós-modernidade. Identidade. Margaret Atwood.

ABSTRACT: the gothic genre in postmodernism presents itself as a means of symbolic translation of dilemmas related to the cultural insertion of women and its ways of expression. Margaret Atwood's *Alias Grace* exemplifies the genre in the contemporary times, as it parodies gothic conventions as a way to approach issues connected to female identity and sexuality, within the broader concern of the postmodern identity experience.

KEYWORDS: Gothic. Female writing. Postmodernism. Identity. Margaret Atwood.

It is women who love horror. Gloat over it.
Feed on it. Are nourished by it. Shudder and
cling and cry out – and come back for more.
(Bela Lugosi)¹

1. UMA FÊNIX ANTROPOFÁGICA: O GÓTICO FEMININO E SUAS SIGNIFICAÇÕES CULTURAIS

No romance intitulado *Rebecca*, de Daphne du Maurier, a esposa sem nome de Maxim de Winter descobre, ao chegar à residência de Manderley, que a indomável Rebecca, primeira esposa de seu marido cuja presença fantasmagórica assombra seus

¹ São as mulheres que adoram o terror. Comem-no com os olhos. Vivem dele. Alimentam-se dele. Tremem e se agarram e gritam – e voltam buscando mais.

passos e influencia o estranho comportamento dos empregados da casa, mantinha um comportamento libertino e incompatível com sua posição. Inicia-se, a partir daí, uma discussão que reaviva questões originadas em um período remoto da literatura de terror, constituindo-se essa narrativa contemporânea como uma homenagem ao gótico inglês oitocentista que, ao mesmo tempo em que o parodia e reverencia ao fazer uso de seus mecanismos e convenções, problematiza a posição da mulher na sociedade moderna à luz de valores que remontam ao passado e que se reelaboram no contexto sociocultural contemporâneo. Tal arranjo evidencia a criação do que ficou conhecido como o gótico inglês ou de uma de suas subespécies, o gótico feminino.

Diante disso, torna-se possível indagar se um modelo literário como o gótico inglês, em especial aquele produzido por escritoras ao longo dos séculos, que ascendeu ao cenário literário nos idos de 1700 e assumiu o papel da ovelha negra literária ao problematizar os tabus que constituíram o subtexto cultural da época, seria capaz de permanecer vivo por mais de três séculos e chegar ileso à pós-modernidade.

Embora os monastérios e castelos medievais nos quais se desenrolam intrincadas tramas de sexo e desonra, morte e ressurreição, incesto e desvirginamento, profanação e desgraça, nos pareçam agora distantes no tempo e no espaço, obsoletos em sua revolucionária propriedade de apontar os desconfortos de uma sociedade em formação, e das ideologias que a constituíram, prova-se mais adequado caracterizar como góticos os sucessivos atentados contra si mesma e a estranha ressurreição da fênix Sylvia Plath em *Lady Lazarus*, ou a ameaçadora criança-vampiro Cláudia, misto de inocência e diabolismo do hoje clássico *Interview with the vampire*, de Anne Rice, e, ainda, a narrativa sobre o misto de demência e paranormalidade de Eleanor Vance, ao se confrontar com os mistérios de uma estranha mansão em *The Haunting of Hill House*, de Shirley Jackson.

O abarcamento dessas e de outras tantas obras contemporâneas, que dão vazão à expressão da condição feminina no seio da pós-modernidade, sob o termo *gótico feminino*, impõe-se, presentemente, como o mais adequado à caracterização de enredos que reapropriam as convenções narrativas oitocentistas e as recriam no intuito de dar voz à problemática sociocultural feminina contemporânea em função de suas ansiedades e terrores, mantendo, assim, a evolução do gênero gótico ao longo dos tempos,

permitindo-lhe permanecer como instrumento que direciona uma crítica ao seu contexto de produção, através do uso de imagens e da descrição de situações que envolvem o mistério, o sobrenatural, o inexplicável, a violência e a morte.

Para uma melhor compreensão dos mecanismos de funcionamento do gótico na contemporaneidade, especialmente direcionada a uma problematização dos dilemas da condição feminina em tal período, torna-se imperiosa a revisão das principais características que compuseram as obras hoje consideradas canônicas no gênero. O gótico tem sua inauguração na Inglaterra, com a publicação de *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, no ano de 1764. Na Inglaterra, nomes como os de Walpole, e posteriormente os de Ann Radcliffe, Clara Reeve, Charlotte Brontë, Mary Shelley, dentre inúmeros outros de menor escopo, ganham espaço como fecundos produtores de um gênero que, paradoxalmente, ao propor uma preferência estilística direcionada à era medieval, procura traduzir, em uma ordem simbólica, preocupações contemporâneas ao seu tempo, sejam elas as ansiedades decorrentes de rápidas modificações nas estruturas sociais, políticas e culturais, ou reformulações da moral ligada à sexualidade e à experiência do corpo, preocupações pertinentes à sociedade oitocentista inglesa e de especial atenção para a mulher, cuja experiência se dava sob a égide do corpo, do sexo e da leitura cultural de que estes se revestem.

Nesse sentido, Fred Botting observa que *o gótico* “[...] aparece em meio ao terrível obscurantismo que assombrou a racionalidade e a moralidade oitocentistas” (1996, p. 1)². Segundo esse ponto de vista, sem dúvida crítico quanto ao Iluminismo e suas bases filosóficas, Botting desmistifica o racionalismo que caracterizou o pensamento do período e revela que também o positivismo pertinente ao ideário científico da era foi cercado de obscuridade e incertezas. Afinal, o rápido desenvolvimento científico e tecnológico decorrente da Revolução Industrial, da ampliação do espaço urbano, e da imposição das necessidades de uma burguesia em ascensão, cercou-se de temores e receios quanto aos limites da ciência e suas consequências para a vida em sociedade. Por outro lado, o Iluminismo, apesar de enfatizar a racionalidade e o cientificismo, deixava muitos fenômenos inexplicados e

² No original: *Gothic [...] appears in the awful obscurity that haunted eighteenth-century rationality and morality*. Tradução nossa.

varria outro tanto para debaixo do tapete da ciência, postura que contribuiu para a construção de uma ideologia cujo questionamento veio a tomar corpo em manifestações literárias hoje conhecidas como o gótico inglês.

A observação de Botting sobre o obscurantismo da idade da razão atenta para as contradições que marcaram o período do Iluminismo, e que não se circunscrevem apenas no que tange ao cientificismo. Ao contrário, quando a decadência do regime monárquico e a reorganização econômica da sociedade, aliadas à conseqüente reforma dos valores sociais, e quando o casamento, a família e o Estado ganham força ideológica e política, as contradições sociais e políticas do tempo também despertam reações favoráveis e desfavoráveis, gerando conflitos que serão revisitados em enredos góticos, sob as metáforas da tomada do poder na figura de vilões usurpadores, da ameaça à honra familiar, resultante do assédio de personagens femininas, ou do jogo de interesses que tange a atração sexual.

Tendo em vista essas aceleradas revoluções, Sandra Vasconcelos (2002) afirma ser este o momento em que os valores aristocráticos de unidade e coesão começam a ser questionados por uma ordem social que se organiza ao redor da ação individual, nuclearmente representada pela família e suas instituições mantenedoras. Dessa forma, a narrativa gótica se desenvolveria como uma interrogação direcionada ao presente histórico e ao passado cultural, ao mesmo tempo em que procuraria reabilitar valores tradicionais e conciliá-los às estruturas sociais modernas. Percebe-se, aqui, um eco das palavras de Fred Botting, segundo o qual *atmosferas góticas* “[...] sinalizaram repetidamente o retorno desconfortável de passados sobre presentes, evocando emoções de terror e graça” (op. cit.)³.

Tal reverência ao passado histórico constitui uma das principais convenções góticas, traduzidas esteticamente no uso de cenários medievais, como o castelo, abadias, ruínas; na recuperação de valores medievais, como o cavalheirismo e o amor cortês; e na reabilitação da experiência simbólica com a fantasia, encarnada no gesto que valoriza o papel das superstições, do sobrenatural e da espiritualidade como fundamentadoras da experiência humana. Para Maria Conceição Monteiro, a busca pelo passado perpetrada

³ No original: *Gothic atmospheres [...] have repeatedly signalled the disturbing return of pasts upon presents and evoked emotions of terror and laughter.* Tradução nossa.

pelo gótico inglês pode ter sido “[...] um meio encontrado por alguns autores do século XVIII, na Inglaterra, para neutralizar as rupturas determinadas por mudanças excessivamente aceleradas, preservando assim a continuidade” (2004, p. 15). Sob esse ponto de vista, deve-se pensar a relação do gótico com o passado histórico não apenas como uma relação de pura admiração pela ordem social medieval, na qual o uso abusivo do terror e o valor das superstições religiosas logravam controlar a sociedade em seus indivíduos e em seus estratos políticos, ou, no campo das preocupações estéticas, como uma recuperação de cenários surreais que permitiam e até incitavam estados emocionais descontrolados, mas, principalmente, como um dispositivo simbólico de manutenção de uma ordem sociopolítica, uma reação ao desenfreio de revoluções que se davam no interior do território inglês e em territórios circunvizinhos.

Ainda conforme Botting (op. cit.), as transgressões emocionais e da imaginação propostas pelos ficcionistas góticos tomam corpo por meio da reabilitação de estados oníricos da consciência, do excesso da imaginação sobre a razão, da decrepitude mental, moral e física, da corrupção espiritual, de ameaças associadas a forças naturais e sobrenaturais, e de toda uma horda de eventos paranormais que objetivam desafiar as certezas e desestabilizar os conceitos que regulam a organização social e a inserção do indivíduo em sociedade. Por sua vez, Monteiro (op.cit.) revela que, ao mesmo tempo, a tendência medievalista dos romancistas góticos recupera a experiência ficcional com a superstição e com a fantasia, com a causalidade mágica e com o suspense, com a inverossimilhança externa dos roteiros e com o uso da imaginação no desenvolvimento da narrativa, experiências que tinham sido excluídas do cotidiano do homem inglês, visto que o século das Luzes prezava a explicação racional de todos os fenômenos, e a cultura da Ilustração havia moldado a mentalidade do sujeito oitocentista com base nas ciências e na filosofia. Dessa forma, o gótico se impõe como resistência estética ao prescritivismo neoclássico da razão, da concisão, da clareza, da economia, através da retratação de enredos intrincados, do acúmulo de surpresas, da interferência do mundo dos espíritos, da abordagem de tabus e de assuntos delicados.

Partindo desse ponto de vista estético, a pesquisadora subentende que os romancistas góticos adotaram as referências ao passado medieval como subterfúgio para a abordagem de experiências que jamais poderiam ter lugar em território inglês. Daí o

uso de catedrais, castelos, abadias, conventos e mosteiros, todos localizados na Itália ou na Espanha, lugares onde o poderio abusivo e violento da Igreja Católica oferecia condições propícias para o desenvolvimento de narrativas grotescas e para a localização simbólica de movimentos revolucionários, seja no campo da política, da sociedade ou da sexualidade.

É no século XVIII que a abordagem da sexualidade se modifica intensamente, adequando-se a valores então em desenvolvimento, especialmente no que diz respeito às figuras da mulher e da criança. A era oitocentista presenciou, portanto, a adesão do sujeito social a uma moral que cerceava a experiência sexual e a circunscrevia à instituição do casamento heterossexual, sendo considerada transgressora toda forma de envolvimento sexual que não condissesse com essa delimitação. Michel Foucault, no primeiro volume da *História da sexualidade* (2003), identifica uma vontade de saber que caracteriza a relação entre o homem e o sexo, iniciada no século XVI e enfatizada na era vitoriana inglesa, durante a qual, paradoxalmente, os diversos discursos cerceadores da experiência sexual, tais como os da família, da escola, da medicina e da própria ciência, contribuiriam para reforçar o valor atribuído ao sexo, à face animalesca, impulsiva – antineoclássica – do homem, num movimento qualificado por Foucault como uma “incitação” e não uma repressão ao sexo.

A sexualidade se impõe como uma preocupação central para o gênero gótico, em especial para aquele produzido pelas mulheres, em que o arquétipo da experiência sexual caracterizadora do comportamento individual é elaborado como uma forma de expressão de conflitos sociais e culturais, ligados à conduta feminina e às formas de inserção da mulher numa rede de relações sociais indubitavelmente marcadas pelo sexo. A primeira conceituação de gótico feminino foi pensada e desenvolvida por Ellen Moers (1985) como parte dos ensaios de *Literary Women*. A interpretação que Moers produz para o *Frankenstein* de Mary Shelley revigora o fôlego crítico sobre o gótico como representação simbólica de dilemas femininos e pontua o fato de que, pouco a pouco, o gótico literário inglês se converteu em um gênero predominantemente produzido por mulheres.

Sob a perspectiva de Moers, o foco do gótico feminino seria a tradução ficcional dos conflitos de opressão da mulher, mais aterrorizantes quando representam a

experiência do parto e da maternidade. A pensadora coloca, assim, a experiência sexual como elemento central da narrativa gótica produzida por mulheres, ressaltando que a experiência sexual para a mulher só seria possível dentro da instituição do casamento, do contrário seria sinal de sua perdição. O que se observa na profusão de narrativas góticas com que o século XVIII nos presenteou é a sucessiva falha na experiência de sexualidade feminina. Ao invés de se entregarem a uma transgressora vivência sexual, geralmente representada na figura de um vilão patriarca, as personagens femininas se submetem a toda forma de repressão a fim de manterem intocadas sua honra e respeitabilidade. Por outro lado, quando transgridem as fronteiras morais da sexualidade e experimentam o contato físico, são eternamente condenadas à perdição espiritual, como acontece a Matilda no clássico *The monk*, de Matthew Lewis.

Ao mesmo tempo em que o ensaio de Ellen Moers aponta novas diretrizes no campo da crítica literária, ele vem questionar paradigmas preestabelecidos e promover um debate no sentido da existência de um gótico feminino, assim oposto a um gótico masculino. As características desse gênero, se é que se pode considerá-lo um gênero à parte dos demais, seriam primordialmente marcadas pelas preocupações estéticas da escrita de autoria feminina, que se colocam a serviço do debate e contestação de valores culturalmente estabelecidos e orientados pelo poderio histórico e estético do homem ao longo dos séculos.

A escrita do gótico feminino, em *Literary Women*, é caracterizada como uma intensa tradução imagética das insatisfações femininas ligadas ao papel da mulher na ordem social, mais dramaticamente representadas na experiência física e psicológica do parto. Assim circunscrita ao ambiente doméstico, negada ao direito de atuar no espaço público e à exploração natural de suas potencialidades, a escrita de autoria feminina, em um primeiro momento, segundo observa Virginia Woolf em *Um teto todo seu* (1985), se concentra em gêneros como a carta, o diário, o relato de memórias, registros íntimos, gêneros secretos e particulares, cuja própria circulação se restringe ao ambiente doméstico. A adesão de mulheres à escrita de romances no século XVIII, que se dará principalmente pela exploração do romance gótico, constitui, portanto, um marco nos procedimentos literários e na historiografia, bem como um gesto revolucionário no corpo da cultura universal. Mantendo conexões com a literatura intimista das mulheres

de então, o gótico feminino no oitocentos será povoado de cartas, notas, bilhetes, diários, registros que contribuem para uma diferenciação do gótico feminino, assim doméstico, passional, concentrado em segredos e em revelações guardadas por gerações, e que encontra na escrita uma medida transgressora de resistência e empoderamento.

Mary Ellen Snodgrass, na *Encyclopedia of Gothic Literature*, verbete *female gothic*, identifica que a maior diferença entre os góticos feminino e masculino está no tom adotado na narrativa. Segundo a enciclopédia, “o gótico masculino geralmente vitimiza e brutaliza graficamente suas heroínas como uma fonte de excitação e fascinação voyeurística” (2005, p. 116), ao passo que “o gótico feminino reflete preocupações pelo despoderamento e dominação masculina das heroínas no interior de rígidas restrições formuladas com base no gênero”⁴ (Op. cit.). Ainda, reconhece que as preocupações centrais do gótico feminino seriam o controle patriarcal, a marginalização da mulher e a desvalorização de suas potencialidades artísticas, e a negação da autonomia sexual feminina. Portanto, sob o ponto de vista da cultura e das formas de participação da mulher na construção dessa cultura, o romance gótico se converte em um instrumento de questionamento de valores e de subversão de ideias, expressas sob metáforas que fazem uso das convenções estilísticas do gótico para dar maior força expressiva a conflitos traduzidos sob uma roupagem literária.

Apesar de o gótico inglês ter sido uma manifestação cultural muito específica a um período histórico, o que a poderia ter limitado a uma expressão da problemática de tal período, o pós-modernismo, que na visão de Linda Hutcheon (1985) inclui um constante movimento paródico destinado à tentativa de reabilitar e revisitar gêneros literários canônicos apresenta-se como uma tendência capaz de desestabilizar as convenções com que a historiografia literária tem tentado categorizar a complexa experiência estética do texto ficcional, para provar que o gótico, um *ghoul* contemporâneo, mantém-se vivo alimentando-se tanto de conflitos de sua era quanto da devoração antropofágica de seus predecessores.

⁴ No original: *male gothic often victimizes and graphically brutalizes heroines as a source of titillation and voyeuristic fascination [...] female gothic reflects concern for the powerlessness and male domination of heroines within the rigid gender restrictions.* Tradução nossa.

Para ilustrar essa hipótese, propomos a exploração do gótico feminino pós-moderno no romance *Alias Grace*, da ficcionista canadense Margaret Atwood, que reúne elementos suficientes para categorizá-lo entre os exemplares de um romance gótico. Para a análise empreendida, recorreremos a observações quanto à natureza gótica do romance de Atwood, em especial do que diz respeito à caracterização de ansiedades femininas na obra e à problematização dos dilemas da mulher por meio da literatura gótica na pós-modernidade.

2. ALIAS GRACE: DILEMAS PÓS-MODERNOS SOB A ROUPAGEM DO PASSADO

A narrativa de *Alias Grace* trata da escabrosa história de Grace Marks, personalidade feminina no Canadá do século XIX, que se tornou célebre pela acusação do planejamento e execução dos assassinatos de seu patrão, Thomas Kinnear, bem como da amante deste e governanta da casa, Nancy Montgomery, motivada por uma aparente paixão pelo patrão e inveja da senhora da casa. Condenada à pena de morte, a jovem belidade tem sua pena comutada para prisão perpétua sob alegações de insanidade e, transferida de sanatório a sanatório, termina por atrair a atenção de um grupo de espiritualistas e psiquiatras que procuram um perdão legal para os crimes de que fora acusada.

Tratando-se de uma reconstrução de eventos históricos que tiveram lugar no Canadá novecentista, nenhum gênero seria mais adequado a tal procedimento do que o próprio gótico, que tem como uma de suas características centrais a caracterização e retomada de um passado histórico como dispositivo de deslocamento de ansiedades e medos contemporâneos para figurações, senão medievais, pelo menos antiquadas, tais como a prisão, o internato, o asilo de lunáticos, que metaforizam a desestabilidade mental, a um tempo causa e consequência do esfacelamento moral das personagens (cf. Botting, Monteiro). O uso de epígrafes extraídas de clássicos autores góticos, como Edgar Allan Poe, Susanna Moodie, Emily Brontë e Emily Dickinson, nos levam a concluir que Margaret Atwood opta pela construção de sua obra como paródia do gótico oitocentista, desenvolvendo uma narrativa em que dá nova roupagem aos típicos acontecimentos das narrativas góticas (assassinatos, sexualidade abusiva, anticatolicismo, perseguição, interferência do mundo sobrenatural), roupagem mais

condizente às preocupações e ansiedades do período que se convencionou denominar "pós-modernidade".

Sob o ponto de vista de LaGuardia e Copati,

Alias Grace é, portanto, um romance gótico por caráter, mas também por composição – por uma opção consciente de sua autora, que constrói o texto como uma “paródia pós-moderna” do romance do século dezoito e lança uma visão irônica, e ao mesmo tempo respeitosa, sobre a própria construção do gênero gótico e suas convenções (2011, p. 7)

A paródia, para Linda Hutcheon, é o recurso artístico supremo da pós-modernidade, período em que preocupações relacionadas à fragmentação do texto, da identidade individual (anteriormente compreendida como definidora do indivíduo) e coletiva, à centralização de visões minoritárias e à desconstrução de discursos canônicos revelando vozes até então silenciadas, são bem traduzidas por meio das convenções góticas, obviamente reapropriadas e modificadas ao bel-prazer de seus autores.

Assim sendo, a obra de Margaret Atwood atenta para um aprofundamento no emprego dos estereótipos góticos, apenas possível por meio de uma leitura parodística do gênero, a qual, ao mesmo tempo em que faz uso dos elementos que procura criticar, logra torná-los mais sólidos e menos previsíveis. É o caso, por exemplo, da caracterização de Grace Marks como heroína gótica do romance. Inicialmente caracterizada como típica heroína perseguida, Grace Marks é, ao longo da narrativa, descrita sob um ponto de vista mais realista, menos fantasioso, o que contribui para intensificar os mistérios envolvendo sua identidade e seu obscuro passado.

Além disso, sua apenas suposta condição de agente em crimes de morte confere a ela um caráter mais complexo no âmbito da narrativa gótica, em que, geralmente, as personagens femininas são descritas ou como vítimas de vilanias patriarcais, a *female victim* passiva às investidas de terríveis vilões, que serão neutralizadas ao final da narrativa por meio de um sólido casamento burguês, ou como terríveis demônios, *femme fatales* agentes da perdição moral e social do homem. Uma vez que a participação de Grace Marks e a justiça da pena a ela imputada permanecem duvidosas ao longo de toda a narrativa, a personagem oscila entre os estereótipos do anjo e do demônio. Portadora de uma identidade cambiante, a protagonista desta narrativa gótica

corresponde ao ideal identitário pós-moderno, traduzido por Stuart Hall (2000) como uma “celebração móvel”, assim fragmentada e camaleônica, adequada a diversas necessidades, sem ser definida por nenhuma de suas facetas específicas.

Ao compor a história de *Alias Grace*, Margaret Atwood recorre a signos comumente associados à mulher no intuito de revelar os silêncios e preencher os vazios da biografia de Grace Marks, e dos crimes em que esteve envolvida. O signo do sangue, a um só tempo símbolo de vida e de morte, ao mesmo tempo em que evoca o horror grotesco dos crimes de morte e o imaginário de mutilação que eles despertam em um público sedento pelo bizarro, simboliza o ciclo de amadurecimento da vida da mulher, sua passagem para a idade adulta, sua maturidade sexual, experiências que Grace vivencia em função tanto de sua proximidade aos homens da casa quanto do aspecto passional do assassinato, e, principalmente, em função de sua condição de prisioneira, que a marginaliza quanto às normas da conduta sexual da época e a converte em objeto de fascinação masculina, desejo, curiosidade e abuso.

É também o signo do sangue que marca a relação de Grace e das demais personagens femininas da obra com a maternidade. Um anticlímax em *Alias Grace* é o aborto do filho da personagem Mary Whitney, provocado pela introdução de uma faca em seu corpo, em uma cena fálica e de forte conotação sádica, cuja descrição a aproxima de uma cena de sedução, que evoca a perda da virgindade : “[...] ela contou que o médico trouxera uma faca até ela, e cortara alguma coisa dentro dela; e que ele dissera que haveria dor e sangramento que durariam algumas horas, e que após isso ela se sentiria bem novamente”⁵ (1997, p. 176).

Alias Grace é repleto de imagens abjetas, como descrito por Julia Kristeva (1982), além de gravidezes e abortos mal-sucedidos, sugerindo matricídio, infanticídio, incesto e homossexualidade. As personagens da história são ensopadas de sangue transgressor, marcadas pelo choque e pelo nojo do corpo que as atrai. O acordar de Grace ao lado do cadáver de Mary Whitney, banhado em sangue abortivo, evoca a estranha e aterrorizante sensação do vampirismo e da necrofilia, sugerindo o erotismo

⁵ No original: *she said the doctor took a knife to her, and cut something inside; and he said there would be pain and bleeding, and it would last some hours, but that after this she would be all right again.*
Tradução nossa.

lésbico da relação entre as duas personagens, sendo também Mary Whitney o Outro de que fala Luce Irigaray (1985) em *This sex which is not one*, em função do qual a personalidade e a sexualidade de Grace serão formadas, e cujo fim trágico ecoará ao longo da narrativa e culminará no assassinato de Nancy Montgomery anos depois.

O assassinato de Nancy Montgomery é cometido via estrangulamento – um lenço no pescoço, que Nancy usava no momento do crime – um lenço que, sendo um signo da vaidade, da moda, da beleza, da atração e, conseqüentemente, do sexo, torna-se um fetiche da morte e da dor. A história de Nancy duplica a de Mary Whitney no envolvimento romântico com o padrão que gera uma gravidez indesejada e a conseqüente morte de mãe e feto. A busca por uma identidade simbolizada na duplicação de eventos está presente no enredo e é marcada pelo uso de adereços, tais quais aqueles roubados de Nancy, que Grace utiliza ao fugir da cena do crime, da constante menção a flores, que ressoam as cores e os tons da morte, e do interminável tecer de Grace, uma menção a Penélope e a Ariadne, e seus teceres ligados ao corpo e à proteção da honra e da virgindade.

As motivações passionais e os transbordamentos da imaginação, características do gótico enquanto gênero literário, prevalecem também em *Alias Grace*: a inveja, o ódio, a disputa, os ciúmes, primeiramente entre Grace e Mary, e em um segundo momento entre Grace e Nancy, e também entre Grace e James McDermott, entre ambos e o padrão, entre Jamie Walsh e Grace, entre o dr Jordan e Jerome DuPont, servem como motores de comportamentos egoístas e até mesmo criminosos. *Alias Grace* é uma história de paixões arrasadoras e terríveis ódios, invejas e mentiras, de ambições criminosas, tudo narrado e tecido sob os tons do gótico feminino e sua transfiguração da problemática da localização da voz da mulher no discurso histórico e cultural. Como na trama de Sherazade, eternamente adiando a revelação final de um segredo que se mostra inacessível, a busca por preenchimento dos silêncios se dá por intermédio da figura do dr. Simon Jordan, psiquiatra e ao mesmo tempo representante do discurso androcêntrico e do discurso da ciência, cujos desejos insatisfeitos e experiências sexuais repreensíveis vão sendo revelados ao longo do texto, como as aventuras que mantivera com as prostitutas de Paris, ou como a que mantém com Mrs. Humphrey, sua senhoria, após o marido desta tê-la abandonado.

O adensamento crítico que Margaret Atwood imprime a seu romance gótico nos parece ainda mais profundo no que tange, inclusive, à figura masculina no seio do gótico feminino. O homem do gótico de Atwood é mais frágil, menos racional, mais passível de dúvidas e incertezas, mais inseguro – assim mais próximo do comportamento tradicionalmente atribuído à mulher e que se revela, por fim, o comportamento dos humanos em geral. Homem algum detém um poder superior aos demais – Mc Dermott é condenado à morte, Thomas Kinnear é assassinado, o pai de Grace é espantado por Mary Whitney, Jamie Walsh se submete aos encantos de Grace e por ela se deixa enredar. Dentre eles, o próprio dr. Jordan é o que melhor exprime a fragilidade da figura masculina no gótico feminino de Margaret Atwood. Ainda que tenha experimentado toda sorte de transgressão em sua estada em Paris, Jordan se vê preso sob a dominação inusitada de sua escandalosa relação com a Mrs. Humphrey, e cedendo a pressões familiares de sua mãe, termina casado com a desconhecida Miss Cartwright, convertendo-se em um indivíduo profissional, pessoal e sexualmente frustrado.

Dessa forma, na visão pós-moderna do gótico de Margaret Atwood, a figura masculina é tão vítima das relações sociais quanto a feminina, e às vezes mais. Personagens como Simon Jordan se veem à mercê de imposições matriarcais e de valores morais de conduta, que acabam determinando suas ações e limitando-as. Quanto às mulheres em *Alias Grace*, ainda que encontrem fim mais ou menos trágico, distinguem-se das personagens femininas clássicas por experienciarem avidamente – e consumadamente – sua vida sexual.

Por meio de sua releitura crítica, Atwood produz, portanto, uma reviravolta no tema que Vasconcelos (Op. cit.) nomeia de “virtude em perigo”, uma das características típicas do gótico literário, que coloca em cena uma figura feminina perseguida por um patriarca com intenções desonrosas. Em *Alias Grace*, embora a organização social produza estados de confinamento e perseguição à figura feminina, esta consegue se insurgir contra os abusos a ela impetrados, reação corporificada no gesto que utiliza a violência, o crime e o aborto como forma de rebeldia às convenções que a aprisionam. Dessa feita, Atwood reelabora convenções góticas de forma a relacioná-las a

preocupações mais centrais da condição feminina na pós-modernidade, como a resistência, o gênero (*gender*) e o empoderamento de categorias históricas silenciadas.

O desfecho de *Alias Grace* deixa em aberto qualquer observação conclusiva a respeito da participação de Grace Marks nos crimes premeditados e cometidos contra seu patrão e governanta, além de levantar a hipótese da possessão demoníaca como explicação mais conclusiva do que todos os diversos relatórios científicos expedidos por médicos e psiquiatras ao longo da narrativa, para seu suposto envolvimento em crimes de morte. O desfecho da história sugere que o envolvimento de Grace nos crimes a ela imputados seria fruto de sua possessão pelo espírito de sua amiga Mary Whitney.

O uso do sobrenatural como elemento construtor da narrativa é uma das características centrais do gênero gótico, havendo duas possibilidades finais: o desenlace da narrativa pode comprovar serem perfeitamente naturais e explicáveis os fenômenos sobrenaturais ali retratados ou pode confirmá-los como reais, permanecendo a narrativa no âmbito do sobrenatural. Em *Alias Grace*, a interferência do mundo sobrenatural é tomada como possibilidade real de explicação para o envolvimento de Grace Marks nos crimes de que fora acusada. No entanto, secretamente, o leitor é informado de que a sessão de hipnose através da qual sobrevém a figura possensora pode não passar de um embuste produzido por Grace e o Dr. Jerome Du Pont, para distrair a atenção de um público facilmente impressionável.

A narrativa permanece, dessa feita, na hesitação entre as duas possibilidades, permanecendo, assim, no campo do que Tzvetan Todorov (2003) conceitua como “fantástico”, mas desconstrói a convenção gótica de reestabilização da ordem vigente ao final da história, já que tanto a possibilidade de inocência quanto a de culpabilidade de Grace Marks permanecem como hipóteses razoáveis. Dessa forma, a liberação de Grace ao final do enredo não parece restituir o equilíbrio perdido, ao contrário, pode reforçar o caráter criminoso de sua conduta e desequilibrar a balança da justiça até então aplicada com extrema retidão. Tal desfecho coloca em cheque as noções de equilíbrio que o gótico oitocentista parece reforçar a despeito de sua conduta transgressora, ao passo que se adéqua ao questionamento da noção metafísica de verdade que a pós-modernidade produz, revelando a existência de diversas verdades que constroem a personagem e o enredo sob a forma de um mosaico.

A introdução de um suposto fantasma como o *dopplergänger* de Grace Marks atenta para a recorrência da figura do duplo em narrativas do gênero gótico, figuras que Sigmund Freud (1987) compreende como produtoras do efeito de estranheza pertinente a esse gênero literário. Em narrativas góticas canônicas, a aparição do duplo de uma personagem – sua cópia idêntica, simbolizada em reflexos, no conceito da alma, na repetição de nomes e vicissitudes por diversas gerações de uma família, em fotografias assombradas – se apresenta como um sinal de desgraça futura, ao mesmo tempo em que funciona como regulador da conduta moral da personagem duplicada. No gótico pós-moderno de Margaret Atwood, a introdução do duplo auxilia a complexa caracterização da identidade de Grace, lida e falada por diversas vozes inclusive as dela própria, uma identidade fragmentada, tipicamente pós-moderna. Ao mesmo tempo, introduz, na história da personagem, os parâmetros de conduta que a conduzirão até o fim de seus dias.

Relembrando a perspectiva de Luce Irigaray (Op. cit.) acerca da escrita feminina, essa é uma escrita que se caracteriza em relação à existência de um Outro. A identidade de Grace Marks, assim duplicada na de Mary Whitney e posteriormente na de Nancy Montgomery, revela uma preocupação central da escrita de autoria feminina, adicionando às preocupações pós-modernas quanto à construção da identidade do sujeito e preconizando uma interdependência entre as personagens femininas da obra, criando um vínculo que as posiciona em uma lógica que conduz à morte, e que sugere, ao final da narrativa, a possibilidade de que a própria Grace Marks esteja prestes a morrer em função de um tumor no útero – ou, em uma interpretação também coerente com a linha de acontecimentos da obra, que a própria Grace, finalmente grávida, subitamente compreenda a tragicidade do fim que a aguarda, intensificada na relação com o Outro feminino que encontra na gravidez sua aniquilação.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos observar aspectos do gênero gótico em *Alias Grace*, de Margaret Atwood, de forma a, primeiramente, produzir uma visão da obra como exemplar do gótico feminino, cujas preocupações giram em torno da sexualidade feminina e da construção de sua identidade, localizada no movimento mais amplo da caracterização da identidade pós-moderna e, em segundo lugar, demonstrar que o gênero gótico

permanece vivo na pós-modernidade, sendo constantemente ativado por autores como Atwood na intenção de traduzir simbolicamente os medos e desconfortos de uma era contemporânea.

A questão da identidade pós-moderna na narrativa de *Alias Grace*, sendo desenvolvida com base no uso das convenções do gênero gótico, é sustentada, também, no nível estrutural da narrativa, uma vez que a confecção de colchas de retalhos, atividade que mobiliza várias mulheres no romance, inspira os títulos dos capítulos, de forma a sugerir múltiplos arranjos, tanto da tessitura das colchas quanto textual. Consequentemente, a relativização presente na narrativa pode ser estendida à própria noção de verdade, presente nos documentos históricos, cujas citações introduzem os capítulos do romance, atestando a ocorrência dos fatos narrados, mas que pode ser interpretada como um gesto irônico a sugerir sua insuficiência, já que a suposta verdade é posta em cheque pelo próprio discurso literário. Em outras palavras, o gesto autoral sugere que, ao contrário do discurso histórico, a literatura na pós-modernidade tem como desafio central desestabilizar as noções de verdade unívoca, através de um enfoque descentralizador.

Sendo próprio do gótico feminino abordar acontecimentos violentos e transgressores como forma de expor ansiedades e revoluções ligadas à conduta sexual das personagens, uma conduta conservadora, adequada aos valores culturais vitorianos, não se mostra muito pertinente à realidade observada na contemporaneidade. Após os movimentos feministas e de liberação sexual dos anos 60 e posteriores, a consumação da experiência sexual passa a ser um componente importante da identidade cultural feminina, ainda que envolta em tabus. Na pós-modernidade, a narrativa gótica continua a abordar a experiência da sexualidade como característica distintiva, com a ressalva de que, aqui, a figura feminina passa a ser representada como sujeito agente no sentido de sua sexualidade. As mulheres se permitem enredar nas malhas do sexo, representadas nas diversas gravidezes e abortos que perpassam o romance, mas, conforme o que se pôde observar por meio da leitura da obra, a sexualidade transgressora permanece um tabu cultural passível de tradução simbólica por meio da literatura.

Sendo um aspecto central nas narrativas góticas, a sexualidade também se apresenta como preocupação predominante em *Alias Grace*. Por sua condição de

prisioneira, imigrante e suposta assassina insana, Grace exerce um fascínio nas personagens do sexo oposto, despertando medo e lascívia simultâneos. Paradoxalmente, a experiência sexual transgressora da mulher se converte em sinal de desgraça e em ameaça de sua desintegração moral e física. Rechaçadas sob os olhares da sociedade, vítimas de condutas sociais que abominam seu comportamento anticonvencional, as mulheres de *Alias Grace* encontram trágico fim na violência do assédio, da doença, do aborto e do assassinato.

Pode-se, assim, notar que o gênero gótico permanece vivo na pós-modernidade, ainda exercendo sua função de traduzir temores culturais em uma ordem simbólica. Pudemos delimitar as características centrais do gênero gótico e verificar sua apropriação com vias à expressão dos incômodos femininos na pós-modernidade, percebendo que, geralmente, os elementos formais e as convenções narrativas permanecem os mesmos, porém são atribuídos a questões mais complexas que surgem com o desenvolvimento de preocupações contemporâneas. Ainda assim, o gênero gótico mantém sua força expressiva ao abordar assuntos polêmicos e paradoxais, de relevância crucial para a compreensão de diversos momentos histórico-culturais, atentando, para isso, para uma lúcida junção entre a fantasia e a realidade, entre o romance do passado e o romance do presente, condensados em uma essência que Horace Walpole atribuiu ao primeiro dos romances góticos e que, condizente com a postura paródica da cultura pós-moderna e de seus procedimentos de reconstrução, pode ser atribuída da mesma forma ao exemplar aqui examinado:

uma tentativa de mesclar as duas formas de romance, a antiga e a moderna. Na primeira, tudo era imaginação e improbabilidade; na segunda, pretende-se, muitas vezes com sucesso, produzir uma cópia da natureza. (1811, pp. vi-vii).⁶

REFERÊNCIAS:

⁶ No original: *It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former, all was imagination and improbability; in the latter, nature has always intended to be, and sometimes has been, copied with success.* Tradução nossa.

- ATWOOD, Margaret. *Alias Grace*. New York: Anchor Books, 1997.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 2005.
- DU MAURIER, Daphne. *Rebecca*. London: Little Brown Books Group, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Edição Standard Brasileira das obras de Sigmund Freud*. São Paulo: Imago, 1987. p. 275-318.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *The politics of postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- IRIGARAY, Luce. *This sex which is not one*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- JACKSON, Shirley. *The haunting of Hill House*. London: Penguin Books Limited, 2009.
- LAGUARDIA, Adelaine; COPATI, Guilherme. *Sedução, morte e possessão no gótico feminino pós-moderno: uma leitura de Alias Grace, de Margaret Atwood*. (no prelo).
- KRISTEVA, Julia. *Powers of horror. An essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- LEWIS, Matthew. *The monk*. New York: Dover Publications, Inc., 2003.
- MOERS, Ellen. Female gothic. In: *Literary women: the great writers*. Oxford: Oxford University Press, 1985. p. 90-98.
- MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.
- PLATH, Sylvia. Lady Lazarus. In: *Ariel. The Restored Edition*. New York: Harper perennial Editions, 2004.
- RICE, Anne. *Interview with the vampire*. New York: Random House, 1997.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correia Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- VASCONCELOS, Sandra. Romance gótico: persistência do romanesco. In: *Dez lições sobre o romance inglês no século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002. pp. 118-135.

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto: a gothic story*. New York: Dover Publications, Inc., 1966.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

RECEBIDO EM: 07 de maio de 2012
APROVADO EM: 01 de junho de 2012