UFSJ
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI

Promel
Programa de Mestrado em Letras

GUILHERME AUGUSTO DUARTE COPATI

HORROR E PARÓDIA
O GÓTICO PÓS-MODERNO DE MARGARET ATWOOD

Dezembro de 2014

GUILHERME AUGUSTO DUARTE COPATI

HORROR E PARÓDIA
O GÓTICO PÓS-MODERNO DE MARGARET ATWOOD

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Adelaine LaGuardia

Dezembro de 2014

UFSJ
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI

Promel
Programa de Mestrado em Letras

GUILHERME AUGUSTO DUARTE COPATI

HORROR E PARÓDIA
O GÓTICO PÓS-MODERNO DE MARGARET ATWOOD

Banca examinadora:

_____

Profa. Dra. Maria Ângela de Araújo Resende
(Representando a orientadora, Profa. Dra. Adelaine LaGuardia)

_____

Profa. Dra. Leila Assumpção Harris – UERJ

_____

Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira – UFSJ

_____

Prof. Dr. Anderson Bastos Martins
(Suplente)

Dezembro de 2014

AGRADECIMENTOS

A Deus.

À Profa. Adelaine, pela orientação precisa e sempre gentil, pelo exemplo de pessoa e profissional que eu procuro seguir e, sobretudo, pela atenção e amizade com que ouvia meus questionamentos e também meus desabafos ocasionais. Obrigado sempre, Adelaine, e um beijo especial por ter me ensinado a ler para além dos livros.

Aos professores do PROMEL, pelas discussões inspiradoras, geradoras de aprendizado e pensamento crítico. Deixo um beijo especial para a Profa. Eneida, sempre disposta a nos envolver em espirais intermináveis de conhecimento e a atender nossos pedidos tímidos (mesmo quando esses pedidos incluíam ministrar uma disciplina sobre Deleuze e Derrida!).

À UFSJ, pelo auxílio financeiro concedido para a execução da pesquisa.

Aos membros da banca, que aceitaram o convite para avaliar a dissertação.

À minha família, pela torcida de sempre. Meu beijo especial aos meus pais, Francisco e Tânia, pela paciência com que lidaram com minhas ausências desde o início desta jornada, pela confiança que depositaram nas decisões que tomei desde então, por terem sido exemplo de perseverança e respeito pelo próximo.

Ao Richard, pela leitura disposta de todo trabalho que tenho escrito, pelo incentivo nos momentos de desânimo, pela certeza de que tudo daria certo, pelo carinho e companheirismo.

Aos amigos que comigo enlouqueceram! Tentei mencionar apenas alguns, mas já ocupavam meia-página... deixo meu beijo especial àqueles que estiveram mais próximos durante este tempo: Robinho (paizão!), Carol, Aline, Natália, João Antônio, Luciane Andrea (Ciane!), Sara e Valéria (duxa!).

Aos meus alunos e amigos do IF Barbacena e do IF Ituiutaba, pelas conversas ora instigantes, ora divertidas.

RESUMO

Meu objetivo neste trabalho é examinar a construção do gótico na pós-modernidade face às possíveis manutenções ou reelaborações de traços provenientes das obras da tradição em língua inglesa. Partindo da hipótese de que o gótico pós-moderno se estrutura enquanto paródia das convenções textuais e narrativas da tradição, observo aspectos que compõem a obra *Alias Grace* (1997), de autoria da escritora canadense Margaret Atwood, como exemplar desse gênero de romance. A comparação de *Alias Grace* a romances da tradição, tais como *Jane Eyre*, *Life in the clearings*, *The mysteries of Udolpho*, *Frankenstein*, *Rebecca*, *Dracula* e *Northanger Abbey* indica que o gótico pós-moderno de Atwood é construído a partir do emprego autoconsciente de aspectos do gótico clássico, tais como o recurso ao horror, a obsessão pelo passado, a seleção de epígrafes, a profusão de vozes narrativas, a presença de duplos e de figuras monstruosas, a descrição da natureza sublime em metáforas do feminino, a prevalência dos sonhos, as relações desiguais de poder entre homens e mulheres e o assombro desperto pela feminilidade. Esses aspectos, contudo, aparecem reformulados, aprofundados e retificados, colocados em sintonia com as inquietações que marcam a pós-modernidade no que diz respeito à construtividade da verdade, à metaficção historiográfica, à identidade e às relações de gênero. O horror, compreendido como repulsa à diferença e mecanismo subjacente à abjeção, portanto constituinte da identidade e do gênero, surgirá, no gótico de Atwood, como motor da narrativa e elemento que subverte as classificações convencionais do gótico em “masculino” e “feminino”, catapultando sua vertente pós-moderna a um gênero que se dedica, por excelência, à subversão de valores culturalmente instituídos e de relações de poder. O gótico pós-moderno, bem como outras subdivisões do gênero, assim descrito e exemplificado, emerge como conceito que demanda aprofundamento analítico e revisão crítica no sentido de se reconhecer seu potencial paródico na pós-modernidade.

Palavras-chave: gótico; pós-modernidade; paródia; horror; Margaret Atwood.

ABSTRACT

My goal in this work is to examine the construction of postmodern gothic, considering the possible maintenance or reworking of textual and narrative conventions, as they are shown in novels from the tradition. Examining the hypothesis of the postmodern gothic being structured as a parody of gothic conventions, I observe traces of the genre in Canadian writer Margaret Atwood's *Alias Grace* (1997). The comparison between *Alias Grace* and novels from the tradition, such as *Jane Eyre*, *Life in the clearings*, *The mysteries of Udolpho*, *Frankenstein*, *Rebecca*, *Dracula* and *Northanger Abbey* indicates that Atwood's postmodern gothic self-consciously deploys aspects from 18th and 19th century gothic novels, such as the resource to horror, the obsession with the past, the selection of epigraphs, the profusion of narrators, the presence of *doppelgängers* and monsters, the descriptions of sublime nature in metaphors of the female, the prevalence of oneiric states, the unequal power relations between women and men, and the haunting femininity. Such aspects, though, are reformulated and deepened in view of the anxieties that pervade postmodern texts, such as the constructiveness of historical truth, the historiographic metafiction, the identity and the gender relations. Horror, understood both as repulsion to difference and as a mechanism of abjection, propels Atwood's gothic towards a subversion of conventional taxonomies such as the "male gothic" and the "female gothic", thus catapulting the postmodern gothic towards the questioning of culturally shared values and contemporary power relations. The postmodern gothic, thus described and exemplified, emerges as a concept which demands more encompassing approaches and critical reviews so its parodic potential can be acknowledged.

Keywords: gothic; postmodernism; parody; horror; Margaret Atwood.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS
QUEM TEM MEDO DE MARGARET ATWOOD? **09**

CAPÍTULO I
TRAMANDO O GÓTICO: CONVENÇÕES TEXTUAIS E CLÁSSICOS PÓS-MODERNOS **30**
1.1 AIAS POPULARES, AIAS CANÔNICAS **31**
1.2 VIOLANDO A SEPULTURA DO PASSADO **38**
1.3 EPÍGRAFES PARA UM CRIME **46**
1.4 *ONE, TWO, BUCKLE MY SHOE* **56**

CAPÍTULO II
UMA MÚLTIPLA LEGIÃO: MONSTROS ABJETOS E DUPLOS PÓS-MODERNOS **71**
2.1 *I'M NOBODY – WHO ARE YOU?* **73**
2.2 *ALIAS MARY*: OS DUPLOS SÃO SEMPRE DOIS? **91**

CAPÍTULO III
O ASSOMBROSO FEMININO: A "MÃE PÁTRIA" GÓTICA E AS TRADIÇÕES "*QUEER*IZADAS" **115**
3.1 A MADRASTA PÁTRIA **121**
3.2 UM GÓTICO *QUEER* **139**

CONSIDERAÇÕES FINAIS
O RISCO DA METANARRATIVA **155**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **160**

We make up horrors to help us cope with the real ones.

Stephen King

The scariest monsters are the ones that lurk within our souls.

Edgar Allan Poe

I read my sentence steadily,
Reviewed it with my eyes,
To see that I made no mistake
In its extremest clause, --

The date, and manner of the shame;
And then the pious form
That "God have mercy" on the soul
The jury voted him.

I made my soul familiar
With her extremity,
That at the last it should not be
A novel agony,

But she and Death, acquainted,
Meet tranquilly as friends,
Salute and pass without a hint --
And there the matter ends.

Emily Dickinson

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

QUEM TEM MEDO DE MARGARET ATWOOD?

A edição número sete, volume catorze, do *The women's review of books*, publicada em abril de 1997, abre-se com uma resenha de *Alias Grace*, de Margaret Atwood, assinada pela crítica literária e professora de literatura Nina Auerbach. Nesse texto, intitulado "The housemaid's tale" (p. 02-03), Auerbach discorre brevemente acerca de alguns dos méritos narrativos de *Alias Grace*, em especial a complexa e fugidia caracterização de Grace Marks, sua personagem central, em comparação com a franqueza mórbida com que seu principal antagonista, o Dr. Simon Jordan, é apresentado. Contudo, há um trecho da resenha de Auerbach que me chama a atenção pela abertura para um potencial reconhecimento das estratégias paródicas pós-modernas aplicadas à construção do romance de Atwood, e que transcrevo abaixo:

> Apesar de seu material cruel e de sua escrita em perspectiva, *Alias Grace* é a reconstrução mais fiel de um romance vitoriano que eu jamais li. Atwood reconhece como responsáveis dois de seus antigos professores de literatura novecentista, e eles certamente a ensinaram de maneira soberba, já que na vivacidade de seu universo ficcional, na sua abundância de histórias e desconfiança quanto aos narradores, na sua obsessão pelo julgamento de uma prisioneira inescrutável, *Alias Grace* epitomiza a visão de mundo vitoriana. Aficionados pelo passado como John Fowles, A. S. Byatt e mesmo a brilhante Jean Rhys fornecem glosas de seu material vitoriano. O mundo sem enfeites de Atwood é a coisa em si. (AUERBACH, 1997, p. 02-03)[1].

Margaret Atwood conseguiu conceber um romance em que a visão de mundo vitoriana não surge apenas como pano de fundo para uma reflexão anacrônica, que é típica tanto da metaficção historiográfica na pós-modernidade, conforme postula Linda Hutcheon (1991), quanto do gênero literário conhecido como "gótico inglês". A

[1] Essa e todas as demais traduções empreendidas de textos em língua estrangeira são de minha autoria, a não ser que se indiquem os tradutores nas referências bibliográficas.
No original: "Despite its grim material and penned-in perspective, *Alias Grace* is the most faithful reconstruction of a Victorian novel I have read. Atwood acknowledges two of her former professors of nineteenth-century literature, and they clearly taught her superbly, for in the vividness of its created world, its wealth of stories and mistrust of storytellers, its obsession with judging a confined, inscrutable woman, *Alias Grace* epitomizes the Victorian vision. Aficionados of the fictional past like John Fowles, A. S. Byatt, even the brilliant Jean Rhys provide knowing glosses on their Victorian material. Atwood's bare world feels like the thing itself."

reflexão sobre o passado, as irrupções deste no presente e a ansiedade despertada pelas céleres revoluções deflagradas no mundo moderno levaram o corpo de ficcionistas góticos a adotarem, como uma de suas estratégias, o deslocamento do enredo para o passado medieval, na tentativa de metaforizar e mesmo neutralizar as aceleradas mudanças presenciadas em seu presente histórico por meio de formulações idealizadas de um passado seguro, ainda que hostil.

Talvez pelo sucesso de Atwood em empreender uma verdadeira desconstrução da visão de mundo vitoriana – desconstrução no sentido proposto por Jacques Derrida (2011), isto é, uma reformulação a partir das brechas e silenciamentos dos discursos institucionalizados – *Alias Grace* tenha recebido aclamação tanto da crítica literária quanto do público leitor, tratando-se de uma das obras mais populares assinadas pela escritora canadense. Tendo sido finalista ao *Booker Prize* de 1996 – prêmio que a autora receberia quatro anos mais tarde, pela publicação do romance *The blind assassin* – *Alias Grace* soma-se às demais obras de Atwood, as quais já venderam mais de três milhões de exemplares apenas nos Estados Unidos[2] (quão surpreendente é esse fato, para um país com o qual o Canadá mantém relações tão dúbias?), tendo sido traduzidas para diversos idiomas. Parte da popularidade da obra de Atwood se deve ao seu sistemático emprego de gêneros e modelos populares entre leitores, tais como o gótico, os romances de Harlequin[3] e a ficção científica, gêneros aos quais a escritora canadense conferiu rebuscamento estético e inovação formal, elevando-os ao *status* da mais fina e clássica literatura produzida em língua inglesa.

Porém, estou usando termos grandes – gêneros, clássicos, alta literatura, literatura popular – sendo que um de meus objetivos ao desenvolver esta pesquisa é o de estreitar as distâncias entre essas categorias não estanques, cujo valor certamente transita entre o popular e o canônico em um movimento de incessante conflito. Atwood

---

[2] São dados da editora *Barnes & Noble*, aqui presentes: http://www.barnesandnoble.com/w/alias-grace-margaret-atwood/1100052487?ean=9780385490917 .

[3] Ann Barr Snitow (1979) conceitua os romances de Harlequin como histórias de amor de leitura simples, envolvendo personagens cotidianas e desprovidas de complexidade social. Seu enredo, narrado do ponto de vista feminino, gira em torno das diferenças sexuais, da manutenção da virgindade e do culto fálico. As personagens masculinas, aparentemente misteriosas, estranhas e cruéis, revelam-se boas e paternais, desposando as personagens femininas que provaram sua honra em diversas situações. Segundo Tania Modleski (2008), os romances de Harlequin frequentemente misturam-se aos góticos e às novelas televisivas, já que os três gêneros parecem estar fundados sobre uma narrativa de amor e de mistério. Para a estudiosa, tais romances revelam um diálogo com a tradição gótica nas figuras de Charlotte Brontë e de Jane Austen, a qual, segundo Victor Sage (1990), foi exímia leitora do gótico, tendo produzido uma paródia do gênero, intitulada *Northanger Abbey*, publicada postumamente em 1817.

é uma escritora como poucas na arena da literatura em língua inglesa, porque consegue reunir em si todos esses valores, sem que um deles dirima a atuação dos demais: não se trata de uma escritora *cult*, apreciada apenas pelos iniciados, nem de uma escritora popularesca, rentável do ponto de vista comercial, porém execrada pela crítica especializada. Ao contrário, ela desfruta de extrema popularidade entre leitores e fãs e de enorme respeito entre seus pares, sendo possivelmente considerada um dos maiores nomes da literatura canadense contemporânea. Por isso mesmo, uma leitura de sua obra é um gesto estratégico, que suscita pensar as relações entre o cânone e o popular no interior dos paradigmas teóricos propostos pelos estudos culturais.

A obra de Margaret Atwood é vastíssima, e inclui produções em gêneros variados, dentre eles a poesia, o conto, o romance e o ensaio. Suas primeiras publicações datam dos anos 70, quando o volume de contos *Dancing girls* e o romance *The edible woman* apareceram no mercado, em edições em *paperback*. A partir daí, a produção de Atwood apenas cresceu, e ela publicou títulos emblemáticos, tais como *Lady Oracle*, *The handmaid's tale*, *Wilderness tips* e *Survival* (um estudo introdutório sobre a literatura canadense e seus principais temas e recursos), dentre outros.

Adaptando-se ao surgimento das mídias contemporâneas e ao desenvolvimento da *internet*, Atwood vislumbrou novas formas de disseminação e propaganda de seus textos, a partir de estratégias que envolvem turnês de lançamento e o contato com os fãs em sua conta oficial no *Twitter*, a qual já soma 492.384 seguidores (and counting!). Em função dessa e de outras características de sua obra, que incluem a revisão do passado, a reabilitação paródica de gêneros marginalizados, um olhar crítico direcionado a ansiedades contemporâneas ligadas a gênero, identidade, cultura e discurso, a produção de uma obra ficcional que atende, também, como verdadeira teoria crítica contemporânea e a autorreferenciação, Atwood tem sido descrita por diversos críticos, dentre eles Gina Wisker (2000), como uma escritora tipicamente pós-moderna.

Contudo, essa caracterização, por mais atraente que possa parecer, envolve grandes responsabilidades. Ser um escritor tipicamente pós-moderno significa ser um escritor que está na contingência de uma problemática – afinal de contas, não há concordância entre estudiosos a respeito dos aspectos definidores da pós-modernidade. Sequer há concordância quanto à aplicabilidade do conceito e quanto à coerência do termo em si. A conceituação inequívoca da pós-modernidade apresenta-se, ainda, como um desafio analítico em construção, que aponta para a própria dificuldade de apreensão

teórica de um movimento embrenhado em diversos campos da expressão estética e do saber. A amplitude e densidade atribuídas à ideia de pós-modernidade são um fator complicador de qualquer tentativa de definição do fenômeno, o que leva Carlos Ceia (s.d.)[4] a afirmar que o conceito em questão é uma aporia terminológica. O escopo do conceito de pós-modernidade alimentou, contudo, discussões em campos variados do saber[5], o que contribuiu para uma ampliação das possibilidades discursivas relativas à sua delimitação. Diversos pensadores propuseram esquemas teóricos na tentativa de apreender o pós-moderno a partir de sua ontologia, em especial nos campos da crítica literária, da arquitetura e da arte, dos anos 1970 em diante, nos Estados Unidos.

A pós-modernidade implica, em primeiro lugar, um radical descentramento das noções cronológicas que o termo incorpora, já que o prefixo "pós" denota um movimento em direção ao futuro, o que certamente conflita com a essência semântica do termo "modernidade". Nesse caso, compreender a pós-modernidade como uma postura vanguardista ou futurística seria construir uma conceituação tendo como pauta um paradoxo centrado nas noções cronológicas relacionadas aos sentidos da modernidade. Por outro lado, o prefixo "pós" poderia indicar uma ruptura e uma tentativa de abertura para novos paradigmas e para a construção de uma epistemologia retificadora e desconstrutora de verdades anteriormente instituídas. A noção de cronologia perderia para a de avanço, já que o prefixo poderia denotar a evolução do pensamento crítico, analítico e artístico (HUTCHEON, op. cit.).

No interior dessa perspectiva, outros esquemas teóricos, em especial a partir das mais recentes discussões acerca do termo, pretendem cotejá-lo com seus correlatos "modernidade", "modernismo" e "contemporaneidade", reconhecendo a premência em se lidar com os aspectos cronológicos e históricos ensejados pelo termo. Leyla Perrone-Moisés (1998) acredita que qualquer distinção entre o modernismo e o pós-modernismo seja falaciosa, na medida em que o pós-moderno não modifica consubstancialmente o moderno em seus principais postulados quanto à arte e à política, tratando-se, antes, de uma mera extensão do primeiro[6]. Entretanto, Stuart Hall (2009) propõe que a dinâmica

---

[4] Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=386&Itemid=2

[5] O termo e suas atribuições foram pensados tanto em relação à arquitetura (em especial nos anos 50), quanto às artes plásticas (em especial nos anos 1960), à literatura e a cultura de massa, à filosofia e à política.

[6] Outros acreditam, contudo, que a pós-modernidade propõe a ruptura completa com os valores da modernidade. Giselle Martins Venâncio (2008), por exemplo, afirma que um dos pressupostos mais elementares do pós-modernismo seria o repúdio aos valores do modernismo, exemplificado na hostilidade

dos chamados “discursos pós” não prevê a superação dos discursos a que se referem, e sim sua incorporação e proliferação, que os fazem ocupar posições descentradas na cultura, de modo que a proposta pós-moderna não é tanto a de recusa do moderno, mas antes sua reestruturação desconstrutora. Por isso, o pensamento pós-moderno evita as recusas e rupturas radicais, optando, antes, pelas releituras, remanufaturas e desconstruções que operam no interior dos próprios discursos aos quais se conectam.

Por outro lado, a ideia de contemporaneidade parece manter com a de pós-modernidade uma relação ora de incorporação, ora de contestação, ora de distanciamento. Tanto Venâncio (2008) quanto Hennigen (2007) creem que a pós-modernidade seja uma categoria descritiva da contemporaneidade. Todavia, ambas prescindem de uma denominação ou conceituação clara sobre o escopo da contemporaneidade de que tratam seus textos, embora esteja implícita a ideia de que o contemporâneo seria um sinônimo para o “momento presente”. Paradoxalmente, Renato Ortiz (2007) declara que as discussões em torno da pós-modernidade, bem como o termo em si, parecem datados diante da ideia de globalização e de mundialização, isto é, relegados aos debates teórico-críticos em emergência nos anos 1980. Daí não ser absurdo interrogar quais as reais implicações de uma pós-modernidade datada para o momento presente ou contemporâneo.

Giorgio Agamben (2009) descreve o contemporâneo em termos que podem ser úteis para essa reflexão. Segundo o filósofo italiano, o contemporâneo revela uma dissociação com o seu tempo. Trata-se daquele que, ao não coincidir perfeitamente com seu momento presente, consegue lançar sobre ele um olhar fixo e perceber nele as trevas do presente e clarões provenientes do passado, que o constituem em um jogo de luz e sombra. Para o contemporâneo, o presente assimila o passado e embaça as diferenças entre o moderno e o arcaico, o que só se faz possível a partir de uma ótica anacrônica e desajustada daquele que observa o tempo e as coisas. Pode ser que a pós-modernidade

---

ao humanismo e na rejeição da ideologia burguesa. É importante resguardar, aqui, as diferenças entre a ideia de modernidade e de modernismo, que parecem confusas no discurso da autora. Perrone-Moisés (op. cit.) e Inês Hennigen (2007) explicam que a modernidade constitui o conjunto de fatores que ensejou a estruturação das sociedades capitalistas industriais e a emergência das classes trabalhadoras e burguesas em conflito, constituindo o *zeitgeist* do século dezenove. Por sua vez, o modernismo estaria associado à emergência de valores estéticos e artísticos vanguardistas e contestadores na já consolidada sociedade burguesa no início do século vinte. É preciso pensar o seguinte: os movimentos que compõem a pós-modernidade estariam voltados para uma contestação dos pressupostos modernistas ou dos pressupostos modernos? Essa imprecisão na referência histórica é uma marca pós-moderna, na qual reside parte de sua ambiguidade e riqueza conceitual.

resida nesse entrelugar como elemento que descreve o contemporâneo na medida em que assimila presente, passado e perspectivas futuras sob uma ótica questionadora.

Fredric Jameson (2007), porém, denomina "pós-modernidade" uma determinada lógica de produção cultural, lógica esta que ele associa aos desdobramentos do capitalismo nas sociedades contemporâneas, centrados em processos de unificação que impossibilitam diferenciar os limites entre discursos ou entre esferas do conhecimento. Segundo essa visão, o que a pós-modernidade presencia é a proliferação de discursos teóricos construídos a partir de elementos oriundos das diversas ciências, o que leva à produção de saberes múltiplos e mais complexos, porque construídos em redes e correlacionados ao infinito. De acordo com tal lógica e atuando sob a marca da multiplicidade, a arte pós-moderna estaria vinculada à valorização do banal e do cotidiano, elevados ao *status* de arte (estratégia próxima, por exemplo, ao paradigmático *pop art* de Andy Warhol) ou, paradoxalmente, à desentronização dos modelos clássicos, a partir de suas reelaborações ou de construções em pastiche – o que não deixa de ser, também, uma marca dos movimentos de vanguarda nos primeiros anos do século vinte. Ela estaria, ainda, qualificada pelo desgaste da distinção entre cultura erudita e cultura popular, que atende aos apelos da cultura de massa e anuncia processos de autorreferência na medida em que todos os discursos, dentre eles os artísticos, voltam-se para a compreensão de seus próprios elementos constitutivos, produzindo, em consequência, metadiscursos artísticos, críticos e teóricos.

A pós-modernidade resultaria, dessa forma, da dissolução da hegemonia burguesa por ação do capitalismo recente e da cultura de massa, escopo por si só bastante problemático. Hutcheon acredita que a esfera da cultura de massa é uma das forças totalizantes ou metanarrativas[7] que a arte pós-moderna desafia, sem, contudo, negá-la. Ao problematizar a esfera da cultura de massa, Hall (op. cit.), por sua vez, reformula a distinção marxista de classe que associa a produção de massa às práticas

[7] Jean-Françoise Lyotard (2011) desenvolve observações acerca do estatuto do conhecimento e do poder nas sociedades pós-modernas ou informatizadas. Nessas sociedades, marcadas pelo desenvolvimento tecnológico que possibilita uma transmissão mais pragmática do conhecimento, o filósofo francês identifica uma deslegitimação das metanarrativas – narrativas abrangentes e grandiosas que balizam o modo como a sociedade observa a si mesma e desenvolve hierarquias de poder com base na transmissão de saberes. Nas sociedades pós-modernas, predomina a validação do discurso científico em detrimento dos saberes narrativos, embora os próprios discursos científicos já não sejam capazes de sustentar sua legitimidade por meio de uma pragmática da validação probabilística. A deslegitimação dos saberes narrativos e da pragmática científica, para Lyotard, são os principais aspectos que caracterizam a pós-modernidade.

culturais do povo, propondo a ideia de que a cultura popular é um local de fronteiras pouco rígidas e muito cambiantes, local onde se encenam as lutas por poder e dominação que frequentemente reorganizam os espaços das classes dominantes e dominadas, bem como a própria contingência de cada uma delas. Nesse processo, reorganizam-se, também, os elementos que devem e os que não devem ser incorporados à tradição, determinados em movimentos históricos que ele denomina "lutas culturais".

A partir dessa caracterização, o crítico jamaicano atenta para o caráter histórico da pós-modernidade, aspecto que muito se tem relevado em estudos como o de Jameson, que identificam uma tendência anistórica na arte pós-moderna. Daí a conclusão deste último de que a arte pós-moderna opta pelo pastiche vazio das formas do passado, um procedimento desprovido de intenção ou desdobramentos políticos e de uma ancoragem histórica forte. A isso se opõe, todavia, a afirmação de Hutcheon de que o pós-moderno é histórico no sentido de seu próprio reconhecimento do passado, o qual será observado sob uma visão paródica. Trata-se, aqui, de uma revisão do passado histórico que repensa a validade de verdade a ele atribuída, igualando-o ao discurso da ficção como forma de descrição da experiência do sujeito contemporâneo. Por isso, a arte e a ficção pós-modernas tenderiam a uma articulação da paródia politicamente orientada da arte do passado a discursos que aglutinam história e imaginação na produção de pontos de vista múltiplos e inconclusivos a respeito dos acontecimentos, o que culminará na formação do gênero narrativo que Hutcheon denomina "metaficção historiográfica".

As noções de paródia e pastiche tornam-se, portanto, fundamentais para uma compreensão da problemática da arte na pós-modernidade, especialmente em suas relações com os dilemas de reapropriação da tradição. Paródia e pastiche podem ser compreendidos como recursos textuais e criativos muito próximos, bastante adequados ao espírito pós-moderno que enfatiza o processo de criação da obra como sua preocupação central. Entretanto, não há concordância absoluta entre teóricos também quanto às diferenças entre tais recursos estéticos. Ceia (s.d.), por exemplo, conceitua a paródia como "um processo de imitação textual com intenção de produzir um efeito cômico" (CEIA, op. cit.)[8], e o pastiche como "obras artísticas criadas pela reunião e

[8] Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&Itemid=2

colagem de trabalhos pré-existentes" (CEIA, op. cit.)[9]. O que diferencia um do outro, segundo o autor, é a força de intervenção política da paródia, uma vez que o pastiche constitui um comentário elogioso sobre um autor ou estilo, livre da aparente intenção de questioná-los:

> [a] paródia distingue-se do pastiche de um modelo preexistente por pressupor a ridicularização ou anedotização desse modelo, ao passo que o pastiche apenas se conforma com o decalque, sem qualquer intenção de interferir moral ou socialmente com o objeto decalcado (CEIA, op. cit.).

Por outro lado, como este mesmo autor afirma,

> o pastiche reveste-se de um caráter ambivalente, ao aproximar-se da paródia e da sátira, realizando-se num misto de homenagem, sublimando textos antecedentes por forma a mostrar a força e o prestígio da tradição canônica, e de provocação, subvertendo textos antecessores, uma forma de desqualificar o sistema de códigos vigentes (CEIA, op. cit.).

Ambas as estratégias parecem confusas nessa distinção. Importante seria que o pastiche não fosse destituído de uma potencialidade de criticar o cânone, e que se reconhecesse sua interferência política ao desestabilizar a força do código e apontar seu caráter construído, inessencial e mutável, por meio de uma estratégia criativa que reside entre o elogio lúdico e a subversão do texto original.

Em especial para Hutcheon (op. cit.), a paródia é a forma primordial por meio da qual a arte pós-moderna direciona uma reflexão ao exterior da obra, isto é, ao campo do político e do histórico, elementos basilares de toda produção ficcional. Trata-se, ainda, do recurso criativo que permite a articulação mais apropriada de uma poética autorreferente, a qual distingue a arte pós-moderna da chamada arte modernista, mais bem representada pelas vanguardas europeias que dominaram o pensamento intelectual e a produção artística no início do século vinte. Enquanto a arte modernista opta pela ruptura radical com a tradição, a pós-moderna enseja sua reapropriação e, no lugar de renegá-la, eleva-a a um espaço privilegiado de significação. Esse espaço, contudo, longe de ser aceito de modo acrítico, é examinado de perto e reformulado a partir dos paradigmas da experiência de um novo sujeito, marcado pela fragmentação identitária,

[9] Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=357&Itemid=2

pelo descentramento de referências de classe, raça, gênero e nacionalidade, e pela experiência recorrente da diáspora (HALL, op. cit.). Partindo dessa premissa em torno da centralidade da paródia, a pensadora canadense afirma que

> o pós-modernismo é um empreendimento fundamentalmente contraditório: ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado (HUTCHEON, op. cit., p. 43).

Portanto, a paródia pós-moderna não necessariamente representa uma sátira direcionada a um texto específico. Ela pode estar ligada, também, a convenções e gêneros literários, revisitando-os e reabilitando-os para adequá-los à descrição das experiências observadas pelos indivíduos na pós-modernidade. O gótico está entre esses conjuntos de convenções e gêneros que se revelam presentes há pelo menos 300 anos de existência no cenário da literatura mundial. Tratando-se de um gênero literário que se alimenta de ansiedades e conflitos experimentados nos trâmites das relações socioculturais, não seria possível, também, que ele se revelasse presente na pós-modernidade, período em que tantas ansiedades e conflitos se dão a conhecer? Minha hipótese é a de que o gótico está presente na literatura pós-moderna, estruturando-se a partir da metaficção historiográfica e, principalmente, da paródia das convenções textuais e narrativas da tradição inglesa, o que confere a ele um caráter desconstruído e desconstrutor no espaço da literatura contemporânea.

Diversos estudiosos têm observado as relações entre o gótico, o pastiche e a paródia, aqui compreendida como intervenção política nos próprios caminhos da arte, produtora de um diálogo entre o passado histórico e o presente crítico, sendo esta uma função central em textos góticos de todos os tempos. Catherine Spooner (2006) acredita que "[o gótico] está profundamente preocupado com seu próprio passado, dependente autorreferente de traços de outras histórias, imagens familiares, estruturas narrativas, alusões intertextuais" (p. 10)[10]. Por sua vez, Victor Sage (1990) observa que "em termos gerais […] o gênero tem sido visto como um modo de pastiche, uma interminável

[10] No original: It [the gothic] is also, however, profoundly concerned with its own past, self referentially dependent on traces of other stories, familiar images and narrative structures, intertextual allusions."

reescrita de cenas e efeitos advindos da tradição literária" (p. 25)[11]. Como se observa, o vocabulário crítico da pós-modernidade ressurge no contexto do gótico, de modo a ensejar a reflexão sobre como se dá a paródia do gênero em tempos atuais e quais mecanismos atuam para tornar viáveis novas formas de pastiche.

A definição inequívoca do termo "gótico"[12] mostra-se uma empreitada teórica problemática pelo viés da pós-modernidade, cujos questionamentos e preocupações relacionadas à fragmentação da identidade, ao multiculturalismo e à metaficção como meio de expressão de uma realidade relativizada geram uma multiplicidade de visões críticas. Contudo, Spooner afirma que, ao cruzar a fronteira da literatura e se imiscuir em outras formas de expressão culturais, o gótico enquanto gênero, ou enquanto multiplicidade de gêneros, exige novo aparato analítico que escape a definições clichês e que melhor compreenda as preocupações contemporâneas expressas em narrativas de horror. Por isso, o recurso aos conceitos em torno da pós-modernidade pode apresentar um viés produtivo de reflexão.

---

[11] No original: "In broader terms [...] the whole genre has been viewed as a mode of live pastiche, an endless rewriting of major scenes and effects from literary tradition."

[12] O termo em si incorpora ambiguidades e sua história presencia deslocamentos e ressignificações. Pelo que se lê nos estudos de Botting (op. cit.), Punter (op. cit.) e Spooner (op. cit.), a origem etimológica de "gótico" está associada aos *Goths* – tribos germânicas bárbaras que ocuparam o norte da Europa por volta do século quarto – os Ostrogodos e Visigodos – e que tiveram importante papel na conquista do Império Romano e na consequente formação de uma Europa medieval. Em torno do século treze, durante os anos do apogeu da Idade Média europeia, o termo, que já havia passado a designar o comportamento bárbaro, violento e belicoso de um modo geral, veio a indicar um novo estilo artístico e arquitetônico, marcado pela verticalidade das torres em oposição às catacumbas, pelo arco ogival e pela preferência pelos vitrais provocadores do efeito de *chiaroescuro*, bem como pelo desenvolvimento de iluminuras, afrescos, painéis e mosaicos. A preferência pela verticalidade acenava para a necessidade de se alcançar os céus, especialmente para populações cristãs dominadas pelo catolicismo e pelo medo do inferno. Opunha-se a ela a metafórica presença das catacumbas como caminhos subterrâneos que aproximavam o indivíduo do inferno. A progressiva revalorização de elementos clássicos que acompanhou a emergência das navegações modernas e da reestruturação política da Europa em finais do século quinze corroborou com uma associação entre o termo "gótico" e a Idade Média, concebida como lócus de tirania, desmandos religiosos, exploração, superstição e atraso. A partir daí, o termo incorporou uma dimensão de oposição ao eurocentrismo, que proporcionou como parâmetro opositor uma variedade enorme de atributos, tais como "medieval", "germânico", "druida" e mesmo "oriental". No século dezoito, o termo é retomado para indicar a estética literária empregada na construção de *The Castle of Otranto*, como o subtítulo atribuído ao romance por Horace Walpole – *A Gothic Story* – denota. Fazendo uma referência clara à Idade Média e sua arquitetura decadente, ainda que subrepticiamente critique a natureza abusiva do poder monárquico que se via ameaçado pela deflagração da Revolução Francesa, o termo não deixa de abarcar, também, referências à monarquia inglesa epitomizada pela família Tudor. Movimento repreendido pela crítica oitocentista, em especial diante do sucesso do romance histórico, gênero precedido pelas narrativas de Sir Walter Scott, bem como pela preeminência dos valores artísticos neoclássicos, o gótico ressurge no século dezenove na contingência do movimento romântico inglês, que encontrou na *graveyard poetry* um *revival* do espírito negativo apregoado pelas narrativas do século dezoito. Nesse momento, o gótico e o romântico misturam-se como movimentos de tendências semelhantes, como sugerem, dentre outras, as afirmações de Anne Williams (1995). Nos séculos vinte e vinte um, o termo incorpora, ainda, outras conotações, ligadas a movimentos de contracultura tais como o *punk*, o *heavy metal* e o *skinhead*.

Permanecem, nesse lugar de indeterminação ontológica, os questionamentos sobre a natureza do gótico, como defini-lo, que preocupações o motivam, em especial no contexto da pós-modernidade, o qual Maria Beville (2009), define como uma era do terror. Para Spooner e Emma McEvoy (2007), não há uma resposta conclusiva quanto à natureza do gênero gótico; ao contrário, ele deveria ser apreendido de maneira complexa e mutável, fosse pela ênfase dada a questionamentos como o retorno do passado, a transgressão e a decadência, fosse pela centralidade da psique do vilão ou da heroína, que distinguem tradicionalmente o gótico masculino do gótico feminino, fosse em favor da mescla entre realidade e fantasia. Trata-se, portanto, de um gênero heterogêneo, cujo caráter plural e multifacetado se coordena perfeitamente às preocupações pós-modernas, o que leva Beville a considerá-lo como "o mais claro modo de expressão literária para dar voz aos terrores da pós-modernidade" (op. cit., p. 08)[13].

A evolução do gótico ao longo da história da literatura recebe, todavia, interpretações distintas nas perspectivas de Spooner e Beville. Spooner crê na ocorrência de um *revival* do gótico de tempos em tempos, e, consequentemente, no seio da cultura contemporânea, o que contribui para atribuir-lhe novo fôlego e reorganizar suas características, ao mesmo tempo em que se perde um conceito original do gênero diante da recorrente revitalização dos aspectos anteriores. Sob seu ponto de vista, a noção de *revival* implica não uma repetição de traços, mas uma reapropriação e uma reinvenção, que permitem a compreensão da miríade de formas sob as quais as preocupações expressas pelo gótico são corporificadas na pós-modernidade. Por outro lado, Beville defende uma noção mais próxima da visão genética que compreende os gêneros em sua constante evolução, apontando, assim, um *survival* do gótico, que não deixa, contudo, de considerar a reelaboração de traços e a metamorfose de características decorrentes da evolução do gênero. Quando contrastadas, a noção de *survival* se apresenta como a mais adequada para a compreensão da passagem do gótico do século dezoito até os dias atuais, já que se faz mais abrangente ao incluir o caráter reelaborativo defendido por Spooner sem, entretanto, reduzir a atuação do gótico a momentos específicos da história, o que proporciona uma explicação para o modo como

[13] No original: "[Gothic is] the clearest mode of expression in literature for voicing the terrors of postmodernity."

o gênero, aos poucos, foi reelaborado no âmbito da literatura e cruzou a fronteira do romance para outras formas de expressão artística e cultural.

Spooner e McEvoy identificam o gênero gótico clássico por meio das convenções narrativas que o caracterizam, sejam elas a figura da heroína em perigo, vilões malignos, heróis ineficientes, eventos sobrenaturais, construções decrépitas e clima sugestivo de mistério. Depreende-se, da observação desses elementos, que as autoras tratam do gótico literário em seu modelo, que Fred Botting (1996) afirma ter-se desenvolvido na Inglaterra a partir da publicação de *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, em 1764, marco que inaugurou o período de produção literária de escritores como Matthew Gregory Lewis, Ann Radcliffe, Clara Reeve, Mary Shelley, entre outros, cujas obras evidenciavam o gosto por acontecimentos escabrosos. Suas produções provocaram reações radicalmente negativas por parte das ideologias estéticas então dominantes, suscitaram inúmeras discussões filosófico-literárias e, ao mesmo tempo, buscaram ajustar-se ao gosto de um público leitor ávido por experimentar as emoções e contravenções propostas por tais narrativas. Alimentando-se de modificações nos sistemas de pensamento das sociedades ocidentais, o gótico tem-se mostrado um mecanismo através do qual a cultura ocidental encontrou expressão e deslocamento de seus medos, de modo a abordá-los a partir de uma distância fantasiosa e segura, e continua servindo como espaço privilegiado de questionamentos, contradições e abordagem de tabus culturais.

O privilégio da fantasia constitui um dos eixos organizacionais do enredo gótico desde suas origens. Segundo Botting, o gótico afirma um gesto de rebeldia contra os ideais neoclássicos e iluministas de clareza, concisão, linearidade e equilíbrio, através da reabilitação de elementos como a presença de fantasmas, de monstros, de crimes hediondos, de patriarcas ameaçadores e de sexualidade abusiva, que despertam o medo e o terror e provocam, nas personagens, reações paranoicas e alucinadas. O crítico observa, em complemento, o papel que as revoluções políticas e sociais, bem como a industrialização, a urbanização e as modificações na organização sexual e doméstica da sociedade, desempenharam na produção de páginas e páginas de transgressões e paranoia. Entende-se, daí, que a narrativa gótica é o espaço em que as modificações nas estruturas sociais, políticas, econômicas e culturais são encenadas sob a forma de acontecimentos misteriosos, não raro criminosos, e geralmente sobrenaturais, ainda que se revelem naturalmente explicáveis ao final da narrativa.

Tendo sido considerado um gênero marginal durante seu apogeu, o gótico já ascende à popularidade entre leitores em meio a enredos heterogêneos, que, conforme assegura Botting, dificilmente serão classificados como um conjunto de convenções fixas. Entretanto, uma série de características mais ou menos recorrentes pode ser extraída da observação do cânone, atividade que o crítico empreende para caracterizar o gótico como uma escrita do excesso. Se, para Botting, o gótico condensa o excesso da imaginação e das ilusões como meios de problematizar conflitos e interrogar as incoerências de uma sociedade em formação, ele o faz por meio da exploração de narrativas tortuosas, em que imperam incidentes misteriosos, imagens deformadas, monstros e espectros, cientistas, loucos, padres e freiras que encarnaram os segredos de uma religiosidade depravada.

Localizadas em paisagens desoladas e ameaçadoras, sublimes no sentido que lhes atribuiu Edmund Burke (1998) em função da exploração da grandiosidade e da obscuridade como forma de despertar do prazer estético, o gótico, paradoxalmente, aprisiona suas personagens em catacumbas, celas, mosteiros, meandros e passagens secretas de castelos decadentes, como forma de simbolizar o confinamento físico e as restrições morais e sexuais que orientaram os valores da nascente sociedade moderna. Por meio de narrativas que envolvem o sobrenatural e contam aventuras vilanescas e disputas por poder, o gênero propõe a transgressão como forma de desafio às convenções sociais, localizando-a na superstição e numa relação ambivalente com o passado, cujo valor é, a um só tempo, adorado por sua estabilidade e rejeitado por sua tirania e ignorância extremas.

A exploração do sonho e do pesadelo mostra-se como condutor para a paranoia de perseguição da heroína, que, face ao seu despertar sexual, foge às investidas de vilões encarnados na figura de patriarcas ou de religiosos luxuriosos. Nesse processo, a personagem feminina envolve-se em aventuras que lhe permitirão experimentar o perigo e o sexo para, ao final, seguindo a tradição do gótico melhor representada por Ann Radcliffe, ser restituída ao sossego de sua existência burguesa sustentada pelas instituições da família e do casamento, ou, alternativamente, observando a tradição iniciada por Matthew Gregory Lewis, ser submetida à maldade e perversão de homens desrespeitosos que a aniquilarão física e moralmente. A centralidade da figura feminina e o apelo às convenções góticas como forma de expressão e questionamento do papel da mulher no interior da família e da sociedade organizam um subgênero do gótico que

será definido no estudo de Ellen Moers (1985), intitulado *Female Gothic*, dentre outros escritos que situam o gótico como gênero de valor crucial para a compreensão da construção identitária da mulher em diferentes momentos históricos.

A sombra da sexualidade latente, muitas vezes desviante ou transgressora, perpassa a narrativa gótica e constitui o eixo de análise do gótico feminino, cuja conceituação oferece um novo viés para a compreensão do papel da mulher na sociedade. Por gótico feminino, compreende-se, como explica Mary Ellen Snodgrass (2005), toda narrativa gótica centrada na desventura de uma personagem feminina, que explore a opressão da mulher pelo poder patriarcal e, contemporaneamente, incorpore preocupações ligadas à construção cultural das identidades de gênero. Destacam-se, como elementos constitutivos desse subgênero, o comportamento genericamente orientado de personagens masculinas e femininas e a importância atribuída à virgindade e à sexualidade da protagonista.

Moers, ao desenvolver o conceito de gótico feminino, propõe uma caracterização desse subgênero como uma narrativa que sinalize medos ligados à sexualidade e ao parto, coerentes com as preocupações filosóficas da primeira geração de feministas e prementes para a encenação de conflitos sexuais observados na narrativa gótica. O gótico feminino é visto, também, como uma forma de elaboração do conflito cultural centralizado na figura da mulher e sustentado pelas instituições do casamento e da família, que encontram na experiência da sexualidade sua premissa geradora. Para a autora, o gótico feminino exprime as insatisfações ligadas à restrição social e sexual da mulher, por meio de histórias que retratam a exploração sexual feminina, cujas consequências converterão o parto, uma das experiências caracterizadoras da condição das mulheres, em um evento sombrio e aterrorizante, e a criança, em uma figura monstruosa e estranha[14].

Segundo Moers, foi Ann Radcliffe quem consolidou a narrativa gótica como uma fantasia paranoica, "uma narrativa na qual a figura central é uma jovem mulher, que age simultaneamente como vítima perseguida e corajosa heroína (op. cit., p. 91)[15]".

[14] Sigmund Freud (1987) denomina *unheimlich*, ou *estranho*, a sensação de paradoxal refamiliarização decorrente do inesperado reconhecimento e possível validação de crenças primitivas ultrapassadas ou de pulsões recalcadas, que evocam proibições psíquicas e culturais provocadoras de medo e tensão. O estranho emerge no momento em que o indivíduo é confrontado com e sobrepujado pela força de valores renegados, que desestabilizam sua concepção de mundo e revelam obscuridades inegáveis na construção do sujeito psíquico e social.

[15] No original: "a novel in which the central figure is a young woman who is simultaneously persecuted victim and courageous heroine."

No entanto, teria sido Mary Shelley, com sua fantasia prometeica *Frankenstein*, quem trouxera ao bojo do gótico escrito por mulheres preocupações fundamentais, como a relação da mulher com o corpo, o parto e a maternidade, experiências consideradas por Moers como cruciais para uma compreensão da escrita de mulheres ao longo dos tempos. A narrativa gótica, assim atenta às questões atinentes às experiências das mulheres, produz o questionamento de valores não apenas estéticos, como também morais, sociais e culturais, o que frequentemente se dá pela negação de funções socialmente atribuídas a elas – como a maternidade e o casamento – e pela exploração da sexualidade feminina como forma de construção das identidades das personagens[16].

Na contemporaneidade, o gótico feminino precisa ser observado segundo uma nova ótica, resultante de um aprofundamento das preocupações filosóficas peculiares à pós-modernidade, bem como do pensamento crítico feminista. A partir da visão construcionista e performativa de gênero, incorporada nas reflexões de Judith Butler (1990; 1993), a construção das identidades de gênero adensa-se na narrativa gótica ao ponto da fragmentação, de forma a reiterar as proposições acerca do caráter construído e, portanto, múltiplo e não essencial da categoria mulher, bem como de outras categorias classificatórias de gênero. Dessa forma, a narrativa gótica na pó-modernidade reorganiza suas convenções de forma a desestruturar os estereótipos femininos do gótico clássico, primordialmente centrados seja na figura da heroína gótica, que, submetida a riscos e perigos, termina por encontrar a salvação de sua honra e segurança no conforto de um lar burguês, seja na figura da mulher como encarnação demoníaca e transgressora, que, excluída do convívio social burguês, retorna à cena sob a forma de fantasma assustador, encarnando medos, traumas e rejeição. Tendo atendido invariavelmente a um desses dois pressupostos, cujo funcionamento objetivava a construção da identidade feminina atentando para o privilégio de uma moral conservadora, em função da qual instituições burguesas como a família e o casamento desempenhavam papel primordialmente controlador, a mulher no gótico pós-moderno

[16] O estudo de Moers questiona as relações da escrita de mulheres com a maternidade, e localiza a experiência do parto e da sexualidade como determinantes na produção literária de autoras nos primórdios da escrita do romance. Na verdade, Moers postula a experiência da escrita como possível substituição à experiência da maternidade, uma vez que "nos séculos dezoito e dezenove relativamente poucas escritoras importantes estiveram grávidas; a maioria delas, tanto na Inglaterra quanto nos EUA, eram solteiras e virgens" (MOERS, op. cit., p. 92).
No original: "In the eighteenth and nineteenth centuries relatively few important women writers bore children; most of them, in England and America, were spinsters and virgins."

incorpora o adensamento de questões ligadas a gênero a que a contemporaneidade oferece espaço.

A noção de controle, intimamente ligada à de poder, é um dos aspectos centrais do gênero gótico, ainda mais no que tange à sexualidade das personagens femininas. Tanto um quanto outro dos estereótipos femininos acima descritos compartilha um subtexto de sexualidade eximiamente controlada, seja por meio das instituições sociais, seja por meio de mecanismos de exclusão espacial, como o trancafiamento e o aprisionamento. Pode-se perceber que, por mais que as personagens femininas dos enredos góticos experienciassem sua sexualidade de modo transgressor, pelas mãos de perigosos vilões ou de patriarcas dominadores, era também pelas mãos desses mesmos vilões e patriarcas que se dava o controle de quão longe elas poderiam chegar na descoberta de seus corpos e desejos. Transformando a sexualidade em tabu e atribuindo à experiência sexual um caráter aterrorizante, as personagens masculinas logravam manter o poder sobre as heroínas e aprisioná-las no seio da família ou trancafiá-las em sótãos fétidos, alimentando-se de sua própria insanidade.

Michel Foucault (2007a) observa que os mecanismos de controle segundo os quais se organizam as estruturas de poder são hoje muito mais sutis do que a mera imposição de limites para a experiência de satisfação da libido. Nos três volumes de *A História da sexualidade*, especialmente no primeiro deles, o filósofo deslinda o funcionamento dos mecanismos de poder que constantemente incitam a enunciação da sexualidade no intuito de melhor impingir seus próprios discursos controladores. Estando, assim, rizomado, o maquinário do poder está tão presente na imposição de valores patriarcais quanto na reprodução de discursos próprios de instituições sociais como a medicina, a escola, o sanatório, o internato, e mesmo a Igreja Católica e sua ânsia vicária de perdoar os supostos delitos sexuais através da prática salvífica da confissão. Essa vontade de saber que caracteriza o discurso ocidental sobre a sexualidade compõe a identidade do sujeito por meio de fragmentos de discursos diversos, cujas proveniências também diversas se coadunam na produção de uma identidade cambiante.

A partir das incursões teóricas das primeiras feministas, que atribuíram novos significados e interpretações ao gótico em um processo de reabilitação de gêneros marginalizados pela historiografia literária oficial, o gótico ganhou nova visão crítica, o que contribuiu para sua recentralização em estudos como os de Botting, Spooner,

Beville, e outros que têm sido desenvolvidos no intuito de caracterizá-lo sob pontos de vista diversos, em especial sob a característica de pós-moderno. Ligados a noções geográficas – encontrando-se, portanto, pesquisas sobre *Irish Gothic*, *German Gothic*, *Scottish Gothic*, *French Gothic*, *Canadian Gothic* – ou culturais – donde se observam trabalhos sobre *Female Gothic*, *Queer Gothic*, *Postcolonial Gothic*, *Postmodern Gothic*, tais estudos reafirmam a heterogeneidade que qualifica o gênero em questão como opção estética perfeita para o questionamento de temáticas diversas, e evidenciam a fragmentação e multiplicidade características da identidade cultural pós-moderna. Segundo Hall (2003), o sujeito pós-moderno exibe uma identidade mutável e flexível, descrita nos seguintes termos:

> [a] identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, op. cit., p.13).

É por esse viés que Beville desenvolverá o conceito de pós-modernismo gótico, situando o terror como elemento crucial que associa o gótico ao pós-moderno. Na visão da teórica, a contemporaneidade amplia a extensão do terror gótico para incluir os terrores recentes da cultura de morte na era pós-moderna. Beville reconhece, assim, a existência de um terceiro gênero, formado a partir do entrecruzamento do sobrenatural com o metaficcional. Enfatizando a autorreferência e a aguda consciência das convenções exibidas pelo pós-modernismo gótico, Beville o conceitua como um gênero cujas preocupações primordiais incluem "a emoção duradoura do terror relacionada à perda da realidade e do eu, e à morte como foco primário" (op. cit., p.10)[17].

Assim, a exploração dos dilemas da identidade pós-moderna sob a ótica do terror torna-se central na perspectiva do gótico pós-moderno, cuja abordagem de conflitos envolvendo a metaficção, a alteridade e a implosão de limites identitários será expressa em imagens fantasmagóricas e espectrais. A autora defende a ideia de que o pós-modernismo gótico é o gênero que melhor se adéqua à problematização dos terrores ligados à fluidez identitária e à anulação da identidade individual que Hall reconhece nesse contexto, e que, ficcionalmente, serão elaboradas "em dramas de possessão e de fragmentação da identidade sob a forma de um *doppelgänger*" (BEVILLE, op. cit., p.

[17] No original: "[...] the lingering emotion of terror as it relates to loss of reality and self, and to death will be the primary focus."

201)[18]. Em momento mais oportuno, questionarei a amplitude do conceito de *doppelgänger* na abordagem de narrativas góticas pós-modernas e proporei algumas observações mais detalhadas a respeito da teoria de Beville, tendo como ponto de partida o caráter universalizante que ela atribui a experiências como o terror e o sublime. Minha principal inquirição será: quanto de universalidade pode ser misturado à fragmentação e relativização dos discursos na pós-modernidade?

O gótico, assim compreendido como gênero heterogêneo e mutante, tradicionalmente questionador e perpassado por contradições de toda ordem, converte-se em espaço de encenação da problemática pós-moderna e de seus dilemas, os quais incluem a questão da identidade de gênero, localizada no âmbito maior da identidade cultural na pós-modernidade. Por isso, reabilitar uma escrita nos moldes desse gênero, que transita entre aclamação e marginalização, implica em uma inescapável negociação com a tradição, que Margaret Atwood aceita ao produzir uma obra que pode ser lida tanto como ficção quanto como manifesto metateórico das discussões em torno do gótico e da pós-modernidade.

Meu propósito, nesta pesquisa, é demonstrar como, na obra da autora canadense, essa negociação originou, em *Alias Grace*, um romance pós-moderno que é gótico em cada detalhe. Para isso, tenho como principal objetivo observar a configuração do gótico como paródia pós-moderna, identificando as relações que esse gênero literário entabula com a cultura contemporânea. Essa leitura não escapa a uma certa originalidade – embora se trate de um romance sobre o qual abundam estudos, minha verificação da bibliografia atualmente disponível sobre *Alias Grace* mostrou que pouco se tem discutido a respeito de sua concepção e construção segundo os modelos e convenções textuais e narrativos do gótico clássico. Percebi, ainda, que a aproximação entre o gótico e a pós-modernidade, pelo viés da paródia pós-moderna e da metaficção historiográfica, é pouco desenvolvida, embora constantemente mencionada.

No intuito de bem desenvolver esse objetivo, creio que três outros sejam cruciais. O primeiro deles é analisar as convenções textuais e narrativas do gênero gótico em perspectiva diacrônica, de forma a verificar como elas são reapropriadas no contexto paródico da ficção gótica de Atwood. Para isso, a partir dessa preleção sobre o gótico em seu caráter clássico, procederei à análise dos modos como a escritora se

[18] No original: "[...] loss of self has proven to be a central Gothic-postmodernist theme, manifested in dramas of possession and the fragmentation of identity in the form of the *doppelganger*."

apropriou das convenções textuais e narrativas do gênero para a concepção, estruturação e redação de *Alias Grace*. Em especial no primeiro capítulo, intitulado *Tramando o gótico: convenções textuais e clássicos pós-modernos*, refletirei a respeito do embate entre o cânone e o popular, envolvendo aspectos vislumbrados numa leitura da recepção do gótico, a qual dará lugar a uma breve aproximação entre esse gênero e a metaficção historiográfica e à análise de três das convenções textuais góticas parodicamente apropriadas por Atwood: a seleção de epígrafes para o romance, a elaboração de diversas vozes narrativas e a construção do romance sob o modelo de *frame narrative* ou *myse-en-abyme*, frequentemente empregados em narrativas góticas para adensar sensações como as de *déjà vu*, repetição, destino e fantasmagoria.[19]

Vejo, porém, que esse objetivo não estará completo se eu não propuser, de momento a momento, uma leitura comparativa com obras pertencentes ao cânone inglês. Minha proposta, em um primeiro momento, era a de comparar o romance de Atwood a *Northanger Abbey*, paródia declarada do gótico publicada no século dezenove, de autoria da célebre Jane Austen. Partindo das afirmações de Sage (op. cit.) e de Genilda Azeredo (2012) de que *Northanger Abbey* é um romance construído como paródia do gótico, supus que seria interessante estabelecer um paralelo entre a paródia oitocentista e a pós-moderna, de modo a verificar pontos de contato e de atualização. Entretanto, à medida que a pesquisa tomava corpo, fui tomado pela certeza de que a reflexão seria mais rica caso o *corpus* de textos literários comparados fosse ainda mais abrangente. Por isso, *Alias Grace* será ocasionalmente cotejado, também, com outros romances pertencentes à tradição, tais como *The mysteries of Udolpho*, *Life in the clearings*, *Jane Eyre*, *Frankenstein*, *Rebecca*, dentre outros.

Um segundo objetivo indispensável à observação do gótico em sua configuração pós-moderna será relacionar esse gênero a conflitos e ansiedades culturais pertinentes à pós-modernidade, em especial àqueles que transparecem da leitura da obra de Atwood: a identidade fragmentada pós-moderna, a identidade cultural canadense e os conflitos de gênero e sexualidade adensados nas sociedades ocidentais a partir do século dezenove. Para atingir essa finalidade, continuarei observando o emprego paródico das convenções do gótico na construção de *Alias Grace*, com maior atenção às convenções narrativas selecionadas por sua autora: as metáforas do duplo, a intervenção do sobrenatural e do

[19] O conceito em questão, em sua articulação mais clássica, foi delineado por Lucien Dalenbäch em *The mirror in the text* (1989), e será retomado com maior riqueza de detalhes no capítulo seguinte.

onírico na ordem corriqueira dos acontecimentos, as metáforas de aprisionamento, os conflitos envolvendo poder, família, riquezas e sexo, a errância e o estrangeirismo como representações do mal, a gravidez e o aborto como sinalizações da opressão e da rebeldia femininas, a natureza não ontológica das identidades de gênero, dentre outros aspectos.

No capítulo dois, intitulado *Uma múltipla legião: monstros abjetos e duplos pós-modernos*, tratarei com maior profundidade as questões ligadas às complexas identidades individuais e culturais na pós-modernidade e as ansiedades despertas na busca por identidades coerentes e unificadas, ao passo que no capítulo três, intitulado *O assombroso feminino: a "mãe pátria" gótica e as tradições "*queer*izadas"*, farei uma releitura teórica do conceito de gótico feminino a partir da narrativa pós-moderna de Atwood, explorando aspectos ligados à nação canadense e sua representação cultural em metáforas do estrangeiro e do feminino. Em especial neste último capítulo, apontarei possíveis problemas na distinção entre as tradições masculina e feminina do gótico, de modo a demonstrar que os procedimentos paródicos empregados por Atwood permitem relativizar ou amalgamar ambos os gêneros e postular novas políticas de gênero a partir da desconstrução das noções culturalmente compartilhadas de masculino e feminino.

Por fim, um terceiro objetivo que julgo pertinente é formular uma crítica à formação de demandas culturais na pós-modernidade, configuradas enquanto formações discursivas que interpelam e assujeitam os indivíduos, e que podem ser elaboradas como motores da narrativa gótica. Esse é um objetivo cuja execução estará disseminada pelos capítulos da dissertação e sem dúvida está em consonância com as propostas aventadas tanto pelo gótico enquanto gênero literário quanto pela pós-modernidade enquanto um campo de estudos, um corpo de teorias, uma forma de pensamento, um paradigma estético e crítico, um momento histórico e todos os demais possíveis contornos que lhe cabem. Isso só será possível porque toda a pesquisa estará pautada nas noções de poder e discurso concebidas por Michel Foucault (op. cit.; 2007b), que estarão presentes como subtexto para o desenvolvimento das observações que se seguem.

Sob o ponto de vista da crítica da cultura, esta pesquisa é, sobretudo, um estudo de gênero. São as relações de gênero e sexualidade e os conflitos despertos nesse espaço cultural que perpassam a escrita de todos os capítulos, e seria temerário tentar escapar deles, já que a obra de Atwood é abertamente feminista, no sentido de que esmiúça as

amarras culturais que determinam os papeis sociais destinados a homens e mulheres e devasta as distinções entre homo e heterossexualidade, binômios centrais nos estudos feministas e *queer* contemporâneos. Devido a isso, realizo meu estudo no âmbito do Grupo de Estudos Interdisciplinares de Gênero e Sexualidade, coordenado por minha orientadora, a Dra. Adelaine LaGuardia, desde o ano de 2005, como parte das atividades desenvolvidas voluntariamente tanto na graduação, através do PIIC, quanto no Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei.

CAPÍTULO I

TRAMANDO O GÓTICO:
CONVENÇÕES TEXTUAIS E CLÁSSICOS PÓS-MODERNOS

Se o gótico inglês, hoje, é percebido pela crítica literária como um gênero clássico, isso sem dúvida não se dava quando da publicação das primeiras obras assinadas por seus mais emblemáticos autores: Ann Radcliffe, Horace Walpole, Clara Reeve, Matthew Gregory Lewis, Mary Shelley, Charlotte Brontë, dentre outros. Já que o sucesso comercial dos romances góticos, bem como sua recusa a valores neoclássicos, eram aspectos incômodos para a crítica nos séculos dezoito e dezenove, esses autores desfrutaram de um posicionamento marginal e desfavorável ao longo dos anos, até que, no século vinte, com a emergência de uma indústria cultural para a qual a publicação de romances góticos se tornou um nicho de sucesso garantido, suas obras foram elevadas ao *status* de clássicos em detrimento de publicações altamente populares e convencionais, vendidas em bancas de jornal e lojas de conveniência. Se, por um lado, esse fenômeno pode ser observado em meados do século vinte, por outro os estudos culturais serão consolidados nas universidades inglesas a partir dos anos 60 e um pouco mais tarde nas norte-americanas, de toda forma propondo um repensar sobre o próprio conceito de cânone e sua abrangência no campo dos estudos literários. Eis aí o gênero gótico, emergindo para a orla dos imortais em meio à própria desconstrução desse paradigma.

A complexa relação do gótico com a crítica literária e com o corpo de leitores não se reduz à única contradição que perpassa esse gênero, sua concepção e consolidação. As contradições quanto à formulação da narrativa e sua apreensão crítica são a marca definidora desse gênero. Por outro lado, enquanto gênero altamente contraditório, o gótico se mostra, paradoxalmente, fundado sobre recorrentes convenções de ordem textual, narrativa e temática, convenções estas que reiteradamente são empregadas por romancistas, ainda que passíveis de certa dose de adaptação e inovação. Sem dúvida, o emprego repetido de convenções textuais e narrativas, segundo concepções formulaicas de funcionamento sempre bem-sucedido, possibilitou atribuir ao gótico o adjetivo “clássico”, embora tenha facilitado, também, a produção de um sem número de romances claramente imitativos dos agora “clássicos ingleses”. Por isso, é fundamental conceber o gótico, historicamente, como um gênero paródico por

excelência – compreendendo-se a paródia, no sentido pós-moderno concebido por Hutcheon (op. cit.), como o emprego desconstrutor de convenções literárias com um distanciamento crítico e uma marcante autorreferência.

Minha proposta para este capítulo é pensar essas duas questões, desenvolvidas a partir das discussões sobre literatura, cultura e pós-modernidade fomentadas com o advento dos estudos culturais, os quais permitiram maior abertura para lidar com os conflitos envolvendo a literatura popular e a literatura canônica. Partindo de uma discussão sobre o caráter falacioso que essa distinção assume quando se trata de pensar o gótico pós-moderno, reflito brevemente sobre o modo como a apropriação do passado, característica tanto do gênero gótico clássico quanto da metaficção historiográfica pós-moderna, leva a pensar o aparente oximoro incorporado no termo "clássico pós-moderno" para além de uma concepção puramente cronológica nele implicada. A partir daí, sugiro que o gótico pós-moderno é radicalmente inovador e, ao mesmo tempo, radicalmente clássico, pela razão mesma de ser concebido segundo uma visão autorreferente, que explora as convenções textuais e narrativas do gênero segundo um distanciamento crítico, procedimento típico da poética do pós-modernismo. Por fim, discuto as convenções textuais empregadas em *Alias Grace*, relendo, em especial, a exploração de epígrafes, a profusão de focos narrativos, e as camadas de enredo sobrepostas, denominadas *frame narratives*, metaforizadas nos padrões de costura que encabeçam as seções do romance. Para isso, estou sempre atento à inovação que Margaret Atwood confere a tais convenções para tramar um romance gótico complexo do ponto de vista estrutural e, como discutirei neste e nos capítulos que seguem, também sob o ponto de vista narrativo e temático.

1.1 AIAS POPULARES, AIAS CANÔNICAS

O título do ensaio de Nina Auerbach que mencionei nas *Considerações iniciais*, "The housemaid's tale", é extremamente sugestivo por estabelecer o jogo paródico e intertextual entre a crítica literária e a literatura *per se* a partir da remissão do texto crítico a um dos romances que certamente contribuíram para a popularização do nome de Margaret Atwood entre leitores e críticos ao redor do mundo: *The handmaid's tale*, narrativa construída como um imbróglio de ficção-científica ou especulativa, distopia e fantasia de gênero.

Acredito que haja diversas formas apropriadas de interpretar o título do ensaio de Auerbach, entretanto gostaria de ressaltar duas interpretações suplementares. A primeira delas restringe-se a uma leitura corriqueira e evidente: tanto quanto *The handmaid's tale*, *Alias Grace* é a história de uma aia. Ou, subvertendo a especificidade do artigo definido, uma história de várias aias, personagens que se imbricam, confundem, duplicam e possuem umas às outras de tal forma a metaforizar os construtos identitários pós-modernos, os quais, segundo a célebre concepção de Hall (2003), caracterizam-se pela fragmentação. Essa leitura implica, porém, em uma resposta não corriqueira que a ficção pós-moderna de Atwood concede às verdades históricas e aos discursos de poder que se deixam entrever do século dezenove ao vinte, e que regulam, ao mesmo tempo e em instâncias várias, as identidades de gênero, os limites territoriais e culturais da nação, a loucura, e as práticas prisionais e terapêuticas em modificação. Afinal, a história narrada em *Alias Grace*, embora cronologicamente localizada na Era Vitoriana canadense, responde às invectivas discursivas e às inflexões filosóficas que caracterizam as noções de contemporaneidade, identidade, nação, gênero e literatura na pós-modernidade, a partir de um anacronismo intencional que constitui, segundo Botting (op. cit.) e outros estudiosos do gótico, uma convenção narrativa estratégica para o deslindamento de tabus e apreensões humanas a partir de uma estética da projeção e deslocamento para o passado.

A segunda leitura que eu gostaria de ressaltar relaciona-se, a seu modo, com a questão das poéticas da pós-modernidade, as quais implicam uma política do texto crítico e uma relativização entre os conceitos de popular e de cânone, o que, segundo Hutcheon, é um dos procedimentos centrais às poéticas em questão. Denominar seu breve, porém preciso ensaio a partir de um jogo de *différance* com o título de um dos romances que mais emblematicamente representam a autora canadense, em especial quando a intenção é analisar e avaliar um romance diverso daquele ao qual o título remete, constitui um gesto de sensibilidade crítica por parte de Auerbach, gesto este que assimila uma percepção ampla das estratégias de paródia e autorreferência mobilizadas por Atwood em sua prática como romancista. Em consonância com as práticas ficcionais comumente mobilizadas pela ficção pós-moderna, a escritora canadense apropria-se eximiamente de gêneros presentes na cultura popular de modo a construir uma poética da literatura de massa a partir da recriação e continuidade de gêneros frequentemente menosprezados e minimizados pela crítica literária especializada: a

própria ficção-científica, os romances de Harlequin, as telenovelas e o gótico. Não me parece absurdo afirmar que há uma linha a conectar esses gêneros, alinhavando *The handmaid's tale* a *Alias Grace* e a romances como *Surfacing*, *Lady Oracle*, *Cat's eye*, *The blind assassin*, a trilogia *Oryx and Crake*, dentre outros assinados por Atwood. Essa linha que perpassa sua obra e constrói um *patchwork* da literatura dita popular justifica e dá sentido ao jogo paródico de títulos que Auerbach empreende, e que acena para uma reflexão sobre a transitoriedade entre os limites do popular e do canônico na pós-modernidade.

Daí os riscos e complexidades em se falar em gêneros pertencentes à cultura popular, como se tal domínio classificatório fosse estanque e sistematicamente representado pelos mesmos grupos de escritores ou modelos narrativos ou como se determinados gêneros – o próprio gótico, inclusive – não transitassem entre o domínio do cânone e o do popular, de forma a provar a inessencial distinção entre ambos, ou mesmo como se não se pudesse estabelecer um "subcânone" no interior do popular e vice versa. O essencialismo que subjaz à delimitação do cânone literário ignora uma historicidade da literatura (que não pode ser tomada, em perspectiva estruturalista, como uma "história da literatura"), e as ideologias que transbordam de tal delimitação ora se encontram, ora se chocam com duas instâncias legitimadoras: a da crítica literária e a dos contextos de produção dos sentidos. É em função disso que a tarefa de conceituar o popular, ainda que fundamental ao desenvolvimento de considerações a respeito do gótico pós-moderno, tecidas no substrato dos estudos literários e culturais, pode-se dizer inefável. Afinal, como diria Hall (2009), a cultura popular é um campo de intensas disputas por poder e dominação, um terreno instável em que se processam as transformações entre as tradições e entre as formas que as sobrepujam, cujo princípio estruturador é o preenchimento cambiante e mutável das categorias de "popular" e "canônico" [20].

Não é de espantar, portanto, que Modleski (2008) tenha detectado que tais gêneros ainda carecem de estudos mais apropriados e um tratamento formal e conceitual adequados por parte da crítica especializada. Entretanto, a própria formulação que diagnostica as lacunas da crítica ao lidar com o popular só se tornou viável a partir da emergência dos estudos culturais nos departamentos de literatura das universidades inglesas e norte-americanas, muito em função de uma visão lateral por parte de

[20] Para maiores informações, *cf*. HALL, 2009, p. 231 (In: *Da diáspora. Identidade e mediações culturais*).

intelectuais produzidos pelas diásporas modernas. É nesse período que Modleski, impelida por uma dupla necessidade de investigar a preeminência da literatura popular e fazê-lo sob a alçada da ginocrítica[21] (SHOWALTER, 2007), então em ascensão, desenvolve e publica pela primeira vez os estudos reunidos em *Loving with a vengeance: mass-produced fantasies for women*, os quais versam sobre a configuração de gêneros concebidos e direcionados a um público leitor virtualmente constituído de mulheres: os romances de Harlequin, as telenovelas e os romances góticos.

Não era essa a primeira vez que o gótico alimentava o interesse da crítica literária da época, em especial a crítica feminista, e certamente não seria a última. *The madwoman in the attic*, o estrondoso estudo de Gilbert e Gubar (1978) sobre a literatura de mulheres no século dezenove, sistematicamente associa a autoria feminina à metáfora gótica da louca do sótão, representativa da escritora silenciada pela força de uma tradição masculina, o que evidencia o modo como a crítica feminista extraiu e extrai conceitos a partir da leitura metafórica de textos pertencentes à tradição do gótico inglês[22]. Anteriormente, porém, no ensaio "Female gothic", presente em *Literary women: the great writers*, Moers (op. cit.) já acenara para a importância dos textos góticos de Ann Radcliffe, Mary Shelley e Christina Rossetti para a consolidação de uma tradição de escrita de mulheres em termos de uma experiência estética primordialmente feminina. Por sua vez, Joanna Russ (1985) publicara o ensaio "Somebody's trying to kill me and I think it's my husband", cujo interessante título evoca subliminarmente a história de paranoia que envolve Barbazul e suas esposas em um banho de sangue e de segredos. É sob o próprio viés da paranoia ou mania de perseguição, elemento central ao gótico segundo a visão de David Punter (1996) e outros, que Russ empreenderá um dos primeiros estudos feministas acerca do gótico enquanto gênero popular, gênero esse que, em contraposição ao cânone inglês mais bem representado pelos romances de Ann Radcliffe e Charlotte Brontë, a crítica denomina de "*drugstore gothic*": romances derivativos de clássicos como *Jane Eyre*, de Brontë e *Rebecca*, de Daphne du Maurier,

---

[21] A ginocrítica, proposta por Elaine Showalter (op. cit.) em *Feminist criticism in the wilderness*, corresponde à estruturação de uma tradição de crítica literária feminina e feminista, o que, na concepção da estudiosa, diz respeito ao fortalecimento do grupo de mulheres pesquisadoras que têm como objeto de estudo a literatura produzida por mulheres. Empenhadas na ampliação dos esforços ginocríticos de Showalter, Sandra Gilbert e Susan Gubar (1978) produzirão uma obra que é referência para os estudos sobre o gótico feminino: *The madwoman in the attic*, um tratado de proporções monumentais a respeito da literatura de mulheres no século dezenove.

[22] Para maiores explicações sobre esse argumento, *cf.* WALLACE, 2009, p. 26-41 (In: The female gothic. New directions).

vendidos em farmácias, bancas de jornal e lojas de conveniência, portadores de enredos altamente convencionais e repetitivos que estariam entre os favoritos da leitora norte-americana regular. É também essa "tradição popular" que Modleski conceitua e formaliza em seu estudo sobre o gótico para mulheres.

Observa-se, nesses estudos, que é praticamente impossível dissociar a análise do gótico da crítica feminista, dados os imbricamentos estéticos e políticos que o gênero literário proporcionou à construção de uma tradição de escrita de mulheres marcada por experiências aterrorizantes e culturalmente subversivas. Contudo, na tentativa de conferir certo didatismo a meu texto, tentarei empreender tal clivagem sempre que possível. Por ora, interesso-me em observar o modo como as ideias de "popular" e "cânone" parecem amalgamadas nos primeiros textos teóricos sobre o gótico, provenientes do advento dos estudos culturais e feministas. Pois, se o *drugstore gothic* inspira-se no mais alto do cânone literário do gótico feminino inglês, representado pela influência de Radcliffe, Shelley e Brontë, em que consistiria o seu caráter popular? Por outro lado, não haviam essas mesmas autoras desfrutado de relativa popularidade entre os leitores de suas respectivas épocas, o que faria delas autoras eminentemente populares? A reflexão que parte de tais questionamentos exige perceber que o gótico, seja ele o de autoria feminina ou masculina (aspectos que eu também gostaria de questionar futuramente), só se estruturou como uma fração dos clássicos quase dois séculos depois de seu apogeu, coincidindo com a segunda metade do século vinte e as radicais transformações culturais e críticas que se perceberam nesse período. *The mysteries of Udolpho*, *Frankenstein* e *Jane Eyre*, apenas para citar alguns, estiveram entre os mais populares – e mais execrados – romances a serem publicados e lidos nos séculos dezoito e dezenove e, se hoje sua leitura mais atenta restringe-se aos estudantes dos departamentos de língua inglesa e literaturas em inglês nos cursos de Letras, o gótico ainda se faz presente no gosto do leitor contemporâneo a partir de obras como a série *Twilight*, de Stephenie Meyer.

Citar o termo "clássico" em referência ao gótico leva à necessidade de uma breve reflexão sobre a natureza do romance clássico e sua relação com o popular. Ítalo Calvino (1993) já visitou essa questão em seu ensaio *Por que ler os clássicos?*, no qual apresenta uma sequência de axiomas na tentativa de delimitar a contingência e especificidade de tais narrativas, sempre em contraste com aquelas outras que proliferam na imprensa e indústria literária correntes. As prerrogativas de Calvino

evidenciam que descrever os clássicos mostra-se tarefa árdua e de delimitações imprecisas. Afinal, a onipresença dessas leituras formadoras, as quais carregam um histórico de discursos críticos e leituras precedentes que permitem ancorá-las no espaço de um "inconsciente literário coletivo", esbarra no óbice das leituras de segunda mão e dos manuais e sinopses que nos permitem conhecer por tabela as tais leituras essenciais e indispensáveis, o que dificulta a formação de uma visão crítica possivelmente original. Entretanto, Calvino afirma ser a partir de uma leitura seletiva, que seja capaz de mesclar textos de proveniências, momentos históricos e contextos enunciativos variados, que o leitor termina por eleger os seus clássicos e construir as estantes de uma biblioteca virtual, composta de livros já lidos, livros a reler, e de um espaço de gratificante surpresa para livros nunca antes explorados.

Por outro lado, ele afirma também que "o rendimento máximo da leitura dos clássicos advém para aquele que sabe alterná-la com a leitura de atualidades numa sábia dosagem" (CALVINO, op. cit., p. 14-15). Seriam, assim, os clássicos, aqueles textos com cheiro de naftalina, obras da época de meu trisavô? Afinal, se a eles se opõem as leituras de atualidades, poder-se-ia ponderar que não há clássicos surgidos agora, ou mesmo que um romance jamais nasce clássico: ele se torna tal pela potencialidade atemporal de continuamente nos dizer aquilo a que se propõe, texto incapaz de um esgotamento, portanto pleno de significados trans-geracionais. Talvez mais acertadamente, se um texto *torna-se* clássico, é claro que o faz sob uma determinada perspectiva crítica, que implica em interesses ideológicos, institucionais e culturais de toda ordem.

Os textos góticos escritos por mulheres nos séculos dezoito e dezenove, hoje tomados como clássicos a partir das leituras empreendidas pela crítica feminista nos anos sessenta, são prova disso. Sir Walter Scott (apud McINTYRE, 1920) menosprezou Ann Radcliffe como uma escritora que demonstrou pouco conhecimento das paixões e modos humanos; Lord David Cecil (1935) afirmou que Charlotte Brontë era incapaz de conferir coerência a um livro e de criar um maquinário narrativo plausível, produzindo romances convencionais, confusos e improváveis; John Wilson Croker (s.d.) esconjurou o então misterioso autor de *Frankenstein* como dono de um estilo irrelevante e de uma mente doentia[23]. Muito do que foi dito a respeito de nossas ancestrais inglesas parece

[23] Disponível em: http://www.crossref-it.info/textguide/Frankenstein/7/400

idêntico em tom e valor crítico às afirmações publicadas por *The New York Times*, de que a prosa de Stephenie Meyer beira ao amadorismo e espanta por sua inaptidão[24].

Minha intenção, contudo, não é elaborar uma leitura valorativa da escrita de Margaret Atwood em comparação com a de Stephenie Meyer. Tampouco pretendo afirmar que não houve críticas positivas aos romances clássicos de Radcliffe, Brontë e Shelley à época de sua publicação. Quero, antes, assumir o ingrato papel de advogado do diabo e, para tanto, conto com o auxílio de alguns dos ambíguos axiomas propostos por Calvino. Se for correto afirmar que "[o]s clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis" (CALVINO, op. cit., p. 10) e também que "[u]m clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as (sic) repele para longe" (CALVINO, op. cit., p. 12), como exatamente se poderia negar que tais aspectos dizem muito bem da popularidade e afã crítico que rondam, por exemplo, a recepção da série *Twilight*? Seria ela, no futuro, considerada uma série clássica?

Assim se percebe que é por intermédio do popular que, muitas vezes, o canônico se re-apresenta para as novas gerações de leitores e que as próprias distinções entre um e outro se embaralham nas prateleiras das livrarias a partir de leituras dessacralizadas e paródicas da tradição. Em maior ou menor grau, creio que um número considerável de obras não apenas literárias que podemos, provisoriamente, denominar *gótico pós-moderno*, são caracterizadas por uma predisposição a parodiar os textos da tradição inglesa dos séculos dezoito e dezenove e estabelecer com eles uma relação de homenagem desconstrutora. Partindo de sua estruturação, mobilizando as convenções textuais e narrativas que os caracterizam e construindo-se como uma leitura do emaranhado de textos predecessores, autores como Stephenie Meyer e Margaret Atwood permitem conceituar o gótico na pós-modernidade como um gênero autorreferente, que versa, sobretudo, a respeito da própria dinâmica de sua inserção na tradição.

Nas seções seguintes deste capítulo, além de iniciar a abordagem das estratégias paródicas empregadas na construção de *Alias Grace*, retornarei à paradoxal e conflituosa relação entre cânone e popular que a pós-modernidade nos dá a conhecer, abordando-a em contraste com o aspecto da paródia pós-moderna, que norteia minhas observações. Apropriadamente, um dos termos mais sistematicamente empregados por

[24] Disponível em: http://www.nytimes.com/2006/02/12/books/review/12spires.html?_r=0

Hutcheon (op. cit.) na tentativa de caracterizar o pós-moderno é "paradoxal", já que a poética do pós-modernismo, segundo sua visão, opta por deixar irresolutas as contradições nas formas de pensamento, como modo de atestar a complexidade e contingência de quaisquer posicionamentos ideológicos, seja no campo da crítica ou da arte pós-moderna. Contudo, isso só se faz possível por meio de uma apropriação autorreflexiva da arte do passado, viabilizada pelas estratégias narrativas da metaficção historiográfica, que, conforme discutirei a seguir, permitirão um (re)conhecimento do gótico em perspectiva cronologicamente estilhaçada. Assim, por engendrar um diálogo paródico – a um só tempo imitativo, subversivo e desconstrutor – com a tradição, argumentarei que *Alias Grace*, tomado como emblema do gótico na pós-modernidade, oferece instrumentos para subverter a natureza da influência e promover sua classificação como "clássico pós-moderno", que exerce influências de várias ordens no pensamento contemporâneo e emerge sempre misterioso da nuvem de discursos críticos e analíticos que o envolve

1.2 VIOLANDO A SEPULTURA DO PASSADO

Entre o gótico e a metaficção historiográfica, paira o assombroso retorno do/ao passado. Ainda que a conceituação do gótico se mostre problemática em função da heterogeneidade que o caracteriza, problemática potencializada a partir das complexidades envolvendo a metaficção historiográfica, Spooner (op. cit.) observa que o gótico contemporâneo "é um gênero profundamente preocupado com o passado, comunicado tanto pelos lugares históricos quanto pela constante irrupção narrativa do passado no presente" (op. cit., p. 09)[25]. Trata-se de um gênero que metaforiza ansiedades relacionadas ao desamparo causado pelas transformações hodiernas, elaborando um passado inacabado sob uma forma fantasmática que irrompe no presente e o interroga, uma postura que, segundo Chris Baldick (1993), converte o gótico em um gênero antigótico, que reverencia o passado de forma negativista e o representa em termos de tirania, aprisionamento e superstição.

Essa preocupação com o passado, seja este histórico, mítico ou místico, é vista por Botting (op. cit.), no contexto da Era Vitoriana, como uma forma de resistência a

[25] No original: "[…] Gothic as a genre is profoundly concerned with the past, conveyed through both historical settings and narrative interruptions of the past into the present."

mudanças aceleradas, um dispositivo de deslocamento de transgressões, bem como um modo de preservar a continuidade entre passado e presente em um momento histórico de intensas rupturas na ordem cultural e simbólica da sociedade oitocentista. Por isso, essa perspectiva histórica estabelece um vínculo evolutivo que conecta o gótico oitocentista ao pós-moderno. Enquanto o gótico clássico localizava suas narrativas na Idade Média, concebida como *locus* de superstição, tiranias católicas e transgressões sexuais, o gótico pós-moderno localiza suas narrativas na Era Vitoriana, cujos costumes são concebidos como antiquados e tirânicos, sugerindo, como afirma Spooner, que se possa relegar ao passado os terrores de agora e permitir-se a paixão por tiranias prazerosas sob a proteção de nossa razão prática.

Para Spooner, a elaboração do passado proposta pela estética gótica tomará a forma do grotesco e da assombração, resultando na desintegração física e moral das personagens como metáfora da desestabilidade trazida a cabo pela contemporaneidade e seus questionamentos. Trata-se de uma preocupação não apenas narrativa, mas, principalmente, constitutiva do gênero gótico, um gesto materializado na autorreferenciação, na dependência de traços de histórias anteriores, e na alusão a imagens familiares e intertextuais. Spooner acredita que, na contemporaneidade, o gótico se diferencia por uma autoconsciência mais radical de sua natureza, perspectiva que recebe suporte nas ideias de Beville (op. cit.), quando esta afirma ser o pós-modernismo gótico um "esforço literário contemporâneo pioneiro, um gênero autoconsciente que opera tanto para abordar nosso desejo por terror quanto para expurgar os medos de nossa 'cultura de morte' pós-moderna" (op. cit., p. 09-10)[26].

Se o gótico constitui um esforço autoconsciente de revisão do passado a partir de leituras que revelam e lançam novas interpretações sobre os silenciamentos históricos, sua relação com a poética do pós-modernismo se estreita. A problematização da história pelo pós-modernismo, epitomizada na autoconsciência da metaficção historiográfica, permite a aproximação entre esses dois modelos de leitura histórica sem que se

[26]Para Beville, o gótico na pós-modernidade explica-se pela obsessão do sujeito pós-moderno pela morte e pelo fim. A cultura de morte pressupõe uma valorização da violência e está relacionada a evento contemporâneos tais como a diáspora e o terrorismo fundamentalista. Embora ela não o mencione em seu estudo, essa ideia remete às observações de Zygmunt Bauman (2008) em *Medo líquido*. Para o sociólogo, a cultura líquida pós-moderna se mostra obcecada pela morte e pela consequente criação de estratégias de sobrevivência simbólica: os monumentos, os *reality shows* e a fama estão entre essas metáforas de sobrevivência, que apenas contribuem para sublinhar a alienação e a brevidade da vida.
No original: "[...] a pioneering contemporary literary effort, a self conscious genre that operates both to broach our desires for terror and to expunge the fears o four postmodern 'culture of death.'"

estabeleça uma distinção hierárquica ou de valor entre ambos. O que a pós-modernidade ensina é que a literatura e a história são formas diversas de se conceber a experiência humana enquanto discurso, isto é, enquanto elaboração formal e ideológica gerada no âmago das culturas. Por isso, Hutcheon afirma: "a metaficção historiográfica demonstra que a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada" (HUTCHEON, op. cit., p. 158), no sentido de que tanto a literatura quanto a história são construtos cuja aparência de autonomia é revogada diante da constatação dos interstícios que as unem.

Para Atwood, a coincidente superprodução de uma ficção de cunho histórico no Canadá, no final do século vinte, surge como resultado da descolonização de seu país e da consequente necessidade de compreensão da importância de sua própria história e literatura. Entretanto, essa revisão do passado, mediada pelas estratégias narrativas da metaficção historiográfica, só se pode dar no exato ponto em que a memória individual e a memória coletiva tocam uma à outra. Como afirma a escritora, "a ficção é o local em que a memória e a experiência individuais e a memória e a experiência coletiva agregam-se, em maior ou menor proporção" (ATWOOD, 1998, p. 1504)[27]. Por isso, a metaficção historiográfica reside no ponto exato em que o passado é revisado não como um cosmos abrangente e responsável pelos acontecimentos históricos, mas como receptáculo de indivíduos que experienciam a história sempre de um ponto de vista particular, a partir do qual a ficção pode ser elaborada. É este o caso de *Alias Grace*, em que a figura particular de Grace Marks oferece uma perspectiva para a compreensão da cultura, dos costumes e da história canadenses no século dezenove.

Por outro lado, ainda ao refletir sobre a perenidade da literatura histórica no Canadá do século vinte, Atwood argumenta que o escritor escreve sobre o passado porque este é possivelmente seguro, e o faz sempre na tentativa de neutralizar uma sensação de insegurança e assoberbamento que o domina diante das complexidades contextuais que compõem sua escrita. Afinal, ela afirma, "nós temos que escrever a partir de quem, onde e quando nós somos, gostando ou não e disfarçando o quanto queiramos" (ATWOOD, op. cit., p. 1504)[28], e fazê-lo demanda uma consciência

[27] No original: "fiction is where individual memory and experience and collective memory and experience come together, in greater or lesser proportions."
[28] No original: "we have to write out of who and where and when we are, whether we like it or not, and disguise it how we may."

histórica e individual que capacita o escritor a lançar olhares devastadores sobre o passado, na tentativa de compreendê-lo a partir de seus desdobramentos no presente.

Entretanto, nem tão seguro assim é o passado, como nos mostram os diversos romances góticos nos quais ele emerge como força ameaçadora, repleta de segredos, portadora de sofrimentos e surpresas nem sempre agradáveis, fantasma assombroso que irrompe no presente em busca de vingança e retratação. Por isso, o gótico pós-moderno estabelece uma relação contraditória com o passado: busca revisá-lo, revelar seus silêncios e responsabilizá-lo pela opressão e marginalização da excentricidade e, ao fazê-lo, abre as portas do presente para as incertezas, contradições, impossibilidades e assombros que dele emanam e que são próprias tanto ao discurso da história quanto ao da literatura.

O interesse de Atwood pela personagem de Grace Marks data de antes da escrita de *Alias Grace*. Conforme a escritora narra em "In Search of *Alias Grace*: on writing Canadian historical fiction" (op. cit.), seu primeiro contato com a história da personagem remete à leitura de *Life in the clearings*, livro de memórias da colonizadora britânica Susanna Moodie (1853) em que esta relata seus dois encontros com Grace Marks quando no Canadá. Da leitura da obra de Moodie, Atwood produziu uma adaptação da história de Grace para a TV, intitulada *The servant girl*, levada ao ar pela CBC nos anos 1970, e uma adaptação para o teatro, que jamais foi realizada, antes de se dedicar à redação do romance de 1997.

A biografia de Grace Marks é repleta de lacunas e mistérios, os quais são explorados por Atwood na escrita de seu romance. *Alias Grace* narra, de modo complexo e não linear, o modo como a criada de 16 anos de origem irlandesa se viu acusada de ter tramado, junto a seu possível comparsa e amante James McDermott, o assassinato de seu patrão, Thomas Kinnear, e da governanta, Nancy Montgomery, com quem Kinnear mantinha um escandaloso caso amoroso. Acusada e condenada à morte na forca, Grace teve sua pena comutada para a de prisão perpétua em razão de alegações de insanidade proferidas por seu advogado de defesa e da pressão de grupos religiosos para os quais pairavam dúvidas sobre o efetivo envolvimento da jovem em crimes tão bárbaros. Sua boa conduta na penitenciária rendeu-lhe a posição de criada na casa do diretor da prisão e a simpatia de sua patroa e de um grupo de reformistas políticos e religiosos que buscavam para ela a concessão de um perdão oficial. Após ter estado encarcerada em penitenciárias e manicômios por cerca de 30 anos, Grace obteve um

perdão oficial para seus crimes e foi libertada do encarceramento, rumando para Nova York, onde teria se casado. A esses parcos elementos factuais, Atwood acrescenta inúmeros outros, preenchendo interstícios e ficcionalizando o passado da personagem ao mesmo tempo em que confere a ela o direito à voz que lhe foi retirado quando de seu julgamento e condenação.

Sem dúvida, dentre todas as obras em que Atwood se dedica a delinear a figura de Grace Marks, é no romance que melhor se dá a conflituosa relação com o passado em confluências individuais e históricas que marcam o imaginário vitoriano canadense a respeito da personagem. Grace Marks conquistou fama e notoriedade devido a seu envolvimento no crime de assassinato de seu patrão e governanta, gesto considerado de grande insubordinação em função de diversos fatores: em primeiro lugar, tratava-se de uma adolescente que, desrespeitando os códigos culturais que regulavam a conduta dos indivíduos em termos de gênero, era acusada de ter-se rebelado contra o poderio masculino simbolizado por Thomas Kinnear, bem como de envolvimento sexual abusivo e escandaloso tanto com seu patrão quanto com seu colega de trabalho James McDermott. Em segundo lugar, tratava-se de uma imigrante irlandesa protestante, etnia e religião vistas com extrema desconfiança por uma sociedade canadense em que o grande número de irlandeses das classes mais baixas contribuíam para engrossar a pobreza e a vida precária. Em terceiro lugar, tratava-se de uma mulher oriunda das classes baixas, que, ao supostamente conceber o assassinato de seu patrão, expressava seu descontentamento quanto ao trato oferecido à servidão, desafiando o pensamento conservador dos *Tories* canadenses. Somados à violência da carnificina cometida contra Kinnear e Nancy Montgomery, esses entrelaçamentos de raça, gênero e classe, aspectos problemáticos em todas as épocas na cultura ocidental, alçaram Grace Marks ao *status* de celebridade instantânea, sobre a qual pairaram discursos diversos.

É na análise desses discursos que Atwood se debruça para recompor o passado de Grace Marks, principalmente ao notar o quão contraditórios, incompletos e inconclusivos eles se mostravam e também ao constatar quão complicada se fazia a tarefa de recuperar dados históricos triviais, como peças de vestuário, localizações geográficas, cores de cabelo, dentre outros. Especificamente a respeito de Grace Marks, Atwood relata:

> Havia então a questão da figura central, a respeito de quem as opiniões eram certamente divididas. Os comentadores todos concordavam que Grace Marks era anormalmente bela, mas dificilmente concordavam quanto à sua altura ou à cor de seu cabelo. Alguns disseram que Grace nutria ciúmes por Nancy, outros defenderam o oposto. Uns viam Grace como um demônio ardiloso, outros a consideravam uma vítima simplória e aterrorizada, que fugira com James McDermott em razão do temor por sua própria vida. (ATWOOD, op. cit., p. 1514)[29].

Na tarefa de reconstruir o passado sob um olhar a um só tempo ficcional e histórico, Atwood compreende as dificuldades de se recompor uma visão unitária e inequívoca sobre Grace Marks, muito em função da abrangência e variedade dos discursos existentes sobre essa figura. Por isso mesmo, *Alias Grace* é um romance inconclusivo, cuja estratégia central consiste em evitar apresentar a personagem segundo estereótipos identitários e bater o martelo quanto à sua culpabilidade. Parte do sucesso dessa narrativa se deve às grandes doses de invenção que Atwood emprega ao narrar a história pregressa de Grace Marks, sobre a qual há poucos registros – por exemplo, ao recriar a origem de Mary Whitney, pseudônimo empregado por Grace em sua fuga pós-crime. Ainda assim, trata-se de um sólido estudo histórico a respeito do Canadá no século dezenove, estudo que abrange as principais tendências políticas, econômicas, religiosas, médicas, psiquiátricas, literárias, de gênero, de raça e de classe que governavam o país. Por isso, Auerbach (op. cit.) afirmou que se trata de uma fidelíssima reconstrução de um romance vitoriano, que nos oferece um vitorianismo despido da ironia sarcástica presente em outras paródias pós-modernas.

---

[29] No original: "Then there was the matter of the central figure, about whom opinion was very divided indeed. All commentators agreed that Grace Marks was uncommonly good-looking, but they could not agree on her height or the color of her hair. Some said Grace was jealous of Nancy, others that Nancy was, on the contrary, jealous of Grace. Some viewed Grace as a cunning female demon, others considered her a simple-minded and terrorized victim, who had only run away with James McDermott out of fear for her own life."

Como tenho discutido, a afirmação de Auerbach aponta um caminho fundamental para a compreensão de *Alias Grace* como uma paródia pós-moderna do romance gótico. A extrema franqueza que Auerbach atribui à ficção de Atwood revela, por sua vez, a fenomenal consciência da escritora canadense sobre as melhores estratégias narrativas a serem empregadas ao se criar uma história. Se o acontecimento histórico envolve um duplo assassinato, uma dupla identidade, fugas pela paisagem inóspita do Canadá, uma atraente figura feminina que oscila entre o bem e o mal, a desconfiança quanto às intenções do imigrante, o escândalo e a obsessão por sexo e por violência, a possibilidade de insanidade, a intervenção da medicina e da psicanálise, o aprisionamento, execuções públicas e uma sociedade depravada dirigida por uma falsa moral cristã, sem dúvida a recontagem desse acontecimento pelo viés da ficção exige um aparato ficcional cujas estratégias mais apropriadas residem no gótico vitoriano.

Esse é o trabalho que Atwood se propõe em sua elaboração da biografia de Grace Marks – narrá-la como um romance gótico vitoriano, apropriando-se, para tanto, das estratégias e convenções textuais e narrativas que compõem o gênero, utilizando-as de forma crítica, para revisá-las, inová-las e adequá-las às complexidades que a pós-modernidade identifica no trato oferecido à literatura, às identidades e às relações de gênero. *Alias Grace* questiona, assim, a evolução do pensamento vitoriano acerca desses componentes e mostra como eles deságuam na produção literária contemporânea sob o instrumental da paródia pós-moderna.

O emprego autoconsciente das convenções do gótico e a consequente apresentação de um "romance vitoriano pós-moderno" de viés paródico contribuem para situar *Alias Grace* no *entrelieu* da pós-modernidade e do gótico clássico e acena para uma junção de ambos no aparente oxímoro de "clássico pós-moderno". Calvino (op. cit.) acredita que um clássico é uma obra que precede outros clássicos, mas cuja localização numa genealogia é claramente percebida em função da influência que exerce sobre os demais. Entretanto, quando se trata da paródia pós-moderna, a apropriação e uso criativo das convenções constitutivas da arte do passado lentamente abrem caminho para a escrita de textos literários que se podem considerar clássicos, no sentido de que são concebidos e apresentados segundo os paradigmas dos clássicos nos quais se inspiram, os quais parodiam e aos quais prestam uma homenagem crítica e desconstrutora. O clássico pós-moderno é, portanto, radicalmente clássico e radicalmente inovador, na medida em que se estrutura enquanto clássico ao passo que

confere às convenções desse gênero um distanciamento crítico que permite refletir sobre a provisoriedade de suas resoluções e subverter a natureza da influência inerente a elas.

Opondo-se à visão moderna de influência, proposta pelo pensamento de Harold Bloom (1997) a partir de um modelo edipiano de morte e devoração dos predecessores do escritor, o clássico pós-moderno adota uma visão a contrapelo quanto à cronologia da tradição. Como preconiza Jorge Luis Borges (2000), a tradição é construída a partir do momento em que o autor elege seus precursores e, dessa forma, subverte a ordenação diacrônica que privilegia a valoração de seus antecessores. Nessa perspectiva, produzir uma leitura da tradição do gótico, em *Alias Grace*, implica perceber o sentido construído e não ontológico de valores como cânone, influência e literariedade, valores que a crítica da cultura se propõe a questionar também de dentro da literatura, e não exclusivamente de seu exterior, como críticos mais radicais parecem acreditar. É em sintonia com essa leitura borgeana da tradição clássica que a ideia de um clássico pós-moderno ganha maior força, na medida em que o texto pós-moderno é tomado como fonte de onde se dispersa a influência e não como receptáculo acrítico dos valores provenientes da tradição. Daí a relevância da paródia pós-moderna como instrumental que torna essa dinâmica possível. Como afirma Hutcheon,

> [...] o pós-modernismo é um empreendimento fundamentalmente contraditório: ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado (HUTCHEON, op. cit., p. 43).

Por isso, na reflexão que desenvolverei ao longo das próximas seções e capítulos, procurarei identificar o modo como o gótico pós-moderno, a um só tempo clássico e contemporâneo, é gestado enquanto paródia da tradição, a partir de procedimentos que constantemente deslocam os limites entre ambos e desestabilizam sua unidade relativa. Para tanto, o exame que proponho é o de identificação das convenções textuais e narrativas do gótico inglês na construção do romance de Atwood, o que me permitirá observar como a escritora se apropria desses elementos e verificar em quais aspectos predomina a persistência de traços e em quais há maior dose de inovação. Acredito que essa leitura também possibilitará identificar aspectos de interesse da crítica da cultura, principalmente os ligados à identidade e às relações de

gênero, de modo a unir a crítica literária à crítica cultural como instrumentais suplementares de leitura e reflexão. Para viabilizar esse objetivo, minha leitura fará referências a um sem-número de obras pertencentes ao cânone inglês, norte-americano e canadense, dentre as quais receberão destaque *The mysteries of Udolpho*, *Life in the clearings*, *Jane Eyre*, *Northanger Abbey*, *Rebecca*, dentre outras.

Nas duas seções que completam este capítulo, analiso três das convenções narrativas que compõem o gótico inglês e que poderíamos denominar *convenções textuais*, uma vez que se relacionam à construção formal do romance gótico enquanto tal. Trata-se da seleção de epígrafes, da presença de um número variado de narradores e da construção da obra sob a forma de *frame narratives*, especialmente metaforizada, em *Alias Grace*, nos padrões de costura que compõem os títulos de cada seção da obra. Como as *frame narratives* também se relacionam à presença nefasta do duplo no romance gótico, reservarei a essa convenção maior atenção no capítulo dois, quando tratarei dos aspectos ligados às múltiplas representações da identidades de Grace Marks. Nesta primeira reflexão sobre as componentes paródicas de *Alias Grace*, observo como o distanciamento crítico de Atwood permite uma visão mais complexa quanto ao emprego das convenções e estratégias narrativas do gótico e quanto ao trato oferecido às relações de gênero vislumbradas no romance, o que confere a ele maior abrangência e uma visão mais adequada à natureza dos conflitos culturais contemporâneos, ainda que estejam estrategicamente deslocados para a Era Vitoriana – outra das convenções narrativas do gótico inglês que serão analisadas no decorrer do estudo.

1.3 EPÍGRAFES PARA UM CRIME

O elenco de epígrafes e a construção de uma história em que as dimensões ficcional, memorialística e discursiva se acumulam na produção de corpos e identidades aterradoras, misteriosas e indecifráveis – tipicamente góticos, portanto –, podem ser apontados como um dos traços que contribuem para a estruturação do romance de Atwood como paródia do gótico inglês. Neste, a presença de epígrafes, constantemente extraídas da poesia e do drama constituintes da tradição literária inglesa, funciona tanto como tentativa de legitimação de um gênero historicamente menosprezado, quanto como estratégia de abertura de novos espaços de significação a partir das experiências estéticas do medo, do estranho e do sublime. Já no contexto da pós-modernidade, além

de situar a narrativa de Atwood em pleno espaço de autorreferência e intertextualidade, as epígrafes apontam para uma absoluta consciência da autora quanto às convenções narrativas do gótico inglês e para o deslocamento e junção de textos aparentemente diversos, resultando num inesperado e complexo mosaico, que assusta pela diversidade de perspectivas oferecidas para a apreensão ficcional da personagem Grace Marks.

Antoine Compagnon (2010) acredita ser a epígrafe a citação excelente, aquela que figura solitária no topo da página, na abertura do livro, fazendo as vezes de um limpar de garganta antes que o texto comece. É ela que representa o livro e o resume, apresentando-se, paradoxalmente, como seu senso ou seu contrassenso. "Tão decisiva, tão solene, tão exorbitante é sua tarefa que a epígrafe torna-se, muitas vezes, objeto de uma deturpação que a parodia ou deixa ambíguo o caminho para sua compreensão" (COMPAGNON, op. cit., p. 121). Nesse sentido, por sua natureza fragmentária e mutável, a epígrafe incorpora e reproduz significados a partir dos próprios textos que encabeça, e, ao modo pós-moderno de concepção dos discursos, demonstra a dimensão eminentemente textual, portanto revogável, das verdades culturalmente partilhadas, somente possíveis quando engendradas por códigos linguísticos e limitações discursivas. Necessariamente extirpada ao texto, e descolada de seu contexto original, ela adquire contornos semânticos negociados nos espaços enunciativos que envolvem produtores, receptores, textos e contextos, o que faz dela um exemplo cabal dos processos de leitura que subjazem à escrita e da construtividade do texto literário por intermédio de um relacionamento temático e formal entre citações e entre convenções narrativas.

Pode-se dizer que o gótico é um gênero altamente convencional, que atende a uma evolução narrativa fortemente inspirada nos modelos oferecidos por seus pais e mães ancestrais, principalmente Ann Radcliffe e Matthew Gregory Lewis. As leituras historiográficas do gótico costumam indicar seu nascedouro na publicação de *The Castle of Otranto*, por Horace Walpole (2004), em 1764, e parte dos elementos que viriam a se tornar convenções do gênero já estão presentes nessa narrativa ancestral. *The Castle of Otranto* é apresentado, no prefácio à sua primeira edição, como um manuscrito de autoria desconhecida, escrito originalmente em italiano, encontrado na biblioteca de uma família católica e publicado pela primeira vez em Nápoles, no século dezesseis. Ao adotar a estratégia do manuscrito escrito em uma língua estrangeira e encontrado nas prateleiras empoeiradas e secretas de uma biblioteca medieval, Walpole

escapava ao crivo da crítica iluminista que dominava o pensamento ocidental no século dezoito e racionalizava a preeminência de uma literatura doméstica e comedida, que atendesse às necessidades de neutralização revolucionária na Inglaterra, então assombrada pela possibilidade de deflagração de um movimento antimonárquico inspirado na Revolução Francesa. Por outro lado – e, quem sabe, principalmente – ao se afastar de seu texto por meio do apagamento dos traços autorais, Walpole propunha um dispositivo narrativo que, além de permitir o deslocamento da ação para qualquer era, espaço e contexto, inaugurava o gótico como construção excepcionalmente fictícia e simulacral, ressaltando seu caráter textual e – assumo aqui os riscos de uma leitura anacrônica – antecipando os dilemas da autoria que a pós-modernidade colocaria mais tarde em radical questionamento, a partir das discussões de Roland Barthes (1988) e de Michel Foucault (1992) sobre o traço funcional do autor.

A construção de uma narrativa de autoria apagada está, portanto, metaforizada na imagem do manuscrito secreto que perpassa o gótico ao longo dos séculos. Não raro, as narrativas góticas superpõem camadas textuais não hierárquicas que contribuem, essencialmente, para a construção do texto publicado como *leitura* de um texto precedente, leitura esta que se caracteriza pela complexidade de enredos e pela profusão de vozes e gêneros escritos. Os prefácios destacados do enredo central, característicos de uma postura histriônica e performática por parte de um autor que se subtrai da história narrada, inauguram manuscritos e misturam-se a poemas, a cartas, a anotações de diários, a *scrapbooks*, a capítulos de livros e a ilustrações; a primeira e a terceira pessoas alternam visões frequentemente discrepantes de eventos assustadores, o que produz um construto complexo e misterioso que se nega a uma leitura final ou causal dos episódios apresentados, ressaltando a inescrutabilidade da narrativa e o sublime grandioso que adensa o terror e a abjeção.

A presença de poemas entremeando a narrativa gótica emerge, também, como uma convenção textual que possibilita reafirmar o postulado de Williams (1995) de que, para além de um gênero narrativo, o gótico constitui uma poética pouco distinta do desenvolvimento do romantismo inglês, podendo ser compreendido como a contraparte em prosa das poéticas de Byron, Shelley, Wordsworth, Coleridge e Keats. Também nos romances de Ann Radcliffe, Matthew Gregory Lewis, Mary Shelley, dentre outros, é comum que as personagens, em especial as femininas, tomadas pela força avassaladora

do sublime e incentivadas pelo medo prazeroso do terror, busquem traduzir em poesia sua experiência sempre corrompida e descartada.

Em *Alias Grace*, o entremeio de biografia, narrativa, poesia, jornalismo e registros históricos atende aos pressupostos pós-modernos de relativização dos discursos de verdade. Também o gótico assume semelhante papel, toda vez que coloca em dúvida as metanarrativas positivistas que têm orientado os modos de compreensão do mundo no Ocidente desde séculos passados, indicando a possibilidade de existência de fenômenos metafísicos. A presença da poesia no romance de Atwood contribui para acrescentar uma das várias visões, frequentemente contraditórias e inassimiláveis, sobre os eventos criminosos em que se envolveu a figura de Grace Marks. Contrastada com os demais discursos que compõem a tessitura do romance, a balada apresentada na segunda seção, intitulada "Rocky Road", fornece, a partir da narrativa do crime e prisão de Grace e seu comparsa, uma visão cristã ortodoxa sobre crime, pecado, arrependimento e salvação:

> Mas se Grace Marks por fim se arrepender
> E seus pecados expiar com fervor
> Então, quando morrer, de pé ficará
> Diante do trono de seu Redentor
>
> Diante do trono de seu Redentor
> Será curada, a alma leve.
> Suas mãos ensanguentadas Ele lavará
> E ela ficará pura como a neve.
>
> E ela ficará pura como a neve
> E no Reino dos Céus entrará
> E finalmente no Paraíso
> No Paraíso viverá.
> (ATWOOD, 2008, p. 25)[30]

[30] No original: "But if Grace Marks repent at last
And for her sins atone
Then when she comes to die, she'll stand
At her Redeemer's throne.

At her Redeemer's throne she'll stand
And she'll be cured of woe
And He her bloodied hands will wash
And she'll be white as snow.

And she will be as white as snow
And into Heaven will pass
And she will dwell in Paradise
In Paradise at last."

Tal visão aparece como substrato do gótico em obras da tradição, em especial aquelas que se posicionam contra os desmandos católicos em uma Inglaterra na qual o protestantismo se disseminava e angariava expressividade. Na Irlanda, pertencente ao Reino Unido, também o protestantismo constituía a religião oficial – entretanto, nas terras canadenses, a associação supersticiosa entre a Irlanda e a cultura gaélica adicionava contornos obscuros aos praticantes da religião protestante. O fato de ser protestante será levantado contra Grace Marks em seu julgamento, sobrepondo-se às demais atribuições (mulher, imigrante, ruiva, sexualmente predatória, louca) que farão dela um verdadeiro monstro social, sublime no sentido de que, a um só tempo, repele pelo medo que desperta e atrai pela curiosidade do grotesco.

Por outro lado, a poesia não surge apenas como alternativa estética ao gênero narrativo, então em ascensão e ainda digno de menor nota em comparação à grandeza e genialidade com que se consideravam os textos escritos em versos. Principalmente a partir de Ann Radcliffe, tornou-se comum entre os cultores do gótico a atribuição a seus textos de epígrafes extraídas aos grandes nomes da poesia em língua inglesa dos séculos dezesseis e dezessete. Dessa forma, principalmente as mulheres romancistas de então buscavam brechas pelas quais ingressar no cânone literário, pleiteando acesso ao *logos* a partir de uma leitura dessacralizada de seus predecessores masculinos, deslocando os limites grandiosos da poesia e do drama ingleses para incluí-los no gênero menor do romance, em especial o romance de terror, constantemente observado com demérito pela crítica literária androcêntrica e racionalista de seus contemporâneos.

São frequentes, portanto, as epígrafes extraídas de poetas de língua inglesa, desde Milton a John Donne, passando por Robert Blair e Alexander Pope. Em Ann Radcliffe, predominam as epígrafes de Shakespeare, em especial extraídas às tragédias, como *Macbeth*, *Hamlet* e *Julius Caesar*. Tais epígrafes são também comuns em Matthew Gregory Lewis, embora as epígrafes extraídas de comédias também figurem em *The Monk* (2003), o que contribui para uma ênfase no grotesco e risível do horror que perpassa as narrativas mais fortemente anticatólicas. Embora os nomes acima mencionados, em especial Shakespeare, a rigor, não possam ser lidos como escritores góticos, o conjunto de epígrafes e trechos extraídos a cada obra produz um *patchwork* que se aproxima de uma construção literária gótica pelo caráter aterrorizante e obscuro

---

(ATWOOD, 1997, p. 15)

do conteúdo que veiculam[31]. Para construir *Alias Grace* como uma narrativa gótica, Atwood lança mão das convenções textuais que aqui discuto, em especial do uso de citações extraídas à tradição inglesa, citações essas que, embora pertencentes a textos ou autores pouco associados ao gótico, produzem uma costura subtextual macabra, centrada em imagens ligadas ao crime, ao assassinato, ao julgamento, à errância, à assombração e ao aprisionamento. Observam-se, dentre as epígrafes do romance, textos extraídos de obras de Bashô, Susanna Moodie, Emily Dickinson, Emily Brontë, Robert Browning, Elizabeth Barrett Browning, Chirstina Rossetti, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Henry Wadsworth Longfellow, Lord Alfred Tennyson, William Morris, dentre outros. Ao construir um texto ficcional costurado com referências à tradição que a precede cronologicamente, Atwood localiza-se como usuária das convenções textuais do gótico. Se em Ann Radcliffe e companhia, porém, imperavam as referências à tradição romântica e ao drama elizabetano, em Atwood as epígrafes literárias são quase que exclusivamente extraídas a autores e autoras do século dezenove, período em que a literatura gótica conheceu o vitorianismo e obteve sua consolidação em termos do gosto popular, além de ter presenciado uma relativa ampliação de seus temas e revisão de suas convenções a fim de contemplar as ansiedades culturais, políticas e econômicas experienciadas pela burguesia em ascensão.

É importante investigar com atenção os porquês da preferência de Atwood pelos autores do século dezenove, em especial tendo em mente que visões mais conservadoras sobre o gótico tenderam a limitá-lo às obras produzidas entre a publicação de *The Castle of Otranto* e a publicação de *Frankenstein*, de Mary Shelley, em 1818. Entretanto, todo um ramo da crítica literária, em especial posteriormente aos estudos feministas no século vinte, que reabilitaram o valor do gótico como gênero dominado pela autoria feminina, procura uma compreensão deste como gênero sobrevivente, o qual, adepto a modificações a fim de acompanhar a evolução dos tempos, ressurge de momentos em momentos na prática ficcional. Tal postura justifica a afirmação de George Didi-Hubermann (2011) de que a sobrevivência, pensada a partir do ocaso da experiência do indivíduo moderno, acena para o potencial de reinscrição do autor e do texto no espaço

[31] Segundo Spooner (op. cit.), um aspecto a ser ressaltado no gótico contemporâneo, de Atwood e outros, mas também observável na tradição gótica *par excellance*, é que, embora seus influenciadores raramente possam ser tomados como góticos em uma análise individual, quando tomados em conjunto eles parecem encapsular o gótico em suas dimensões mais apropriadamente sombrias e tenebrosas.

revigorante da própria escrita, o que, acredito, se dá também a partir de uma relação de concessões com a tradição.

Atwood estabelece essa relação com a tradição literária inglesa à qual se filia e a qual procura subverter por meio de um texto em que os traços ficcionais e historiográficos estão misturados. Tal empreendimento se torna possível, dentre outras razões, em função de uma recuperação da autoria feminina do século dezenove, marcada pelo espectro da louca do sótão e pelo espéculo da imagem da autora aprisionada (GILBERT; GUBAR, op. cit.), que precisa negociar o direito ao *logos* a partir de uma escrita tortuosa, metafórica e esquiva. Para Mother Radcliffe, apresentar epígrafes extraídas de escritoras representava um desafio desproporcional, já que, ao protagonizar o processo de inauguração de uma linhagem de escritoras, ela mesma não contava com uma tradição reconhecida de escrita de mulheres à qual se reportar. Por outro lado, em Atwood, a eleição de epígrafes de escritoras do século dezenove constitui-se como um gesto ginocrítico de reconhecimento e coroamento da existência de uma tradição literária de autoria feminina. Tal tradição é colocada em igualdade com a escrita de autoria masculina, a qual também figura nas epígrafes extraídas para a montagem de *Alias Grace*, e constitui um gesto político de afirmação feminista da parte da autora, o que é característica comum de suas obras.

A epígrafe de Edgar Allan Poe ressalta o aspecto textual de que se reveste a narrativa de Atwood, indicando os processos acintosos de seleção e reorganização de elementos de que a autora lança mão na produção de sua paródia pós-moderna do gótico vitoriano. Extraída de *The philosophy of composition* (1984), escrita a propósito do poema "The Raven", a epígrafe da seção "Hearts and Gizzards", de *Alias Grace*, reitera a célebre afirmação do poeta norte-americano de que a morte de uma bela dama é o mais poético dos temas literários. Para Poe, que foi também jornalista e desfrutou de popularidade junto a seus leitores, explicitar os processos de construção de sua obra constituiu-se como um procedimento que atendeu à curiosidade pela figura do escritor e pelos processos de criação, curiosidade esta inspirada na importância descomunal atribuída ao gênio criador pela tradição romântica, bem como fomentada pelo crescente sucesso dos textos góticos nos Estados Unidos. Por outro lado, em Atwood, a seleção de uma epígrafe extraída do ensaio essencialmente crítico e analítico de Poe revela a intenção metalinguística que impera na construção de *Alias Grace*, reafirmando o caráter paródico do romance ao passo que, paradoxalmente, aponta para as contradições

constituintes das convenções narrativas do gótico e dos limites entre o masculino e o feminino, materializados na cisão drástica entre o Semiótico (KRISTEVA, 1984) e o Simbólico (LACAN, 2005).

Para Williams (op. cit.), o gótico pode ser considerado uma poética na medida em que se aproxima dos modos de expressão pré-simbólicos que Kristeva denomina "O semiótico", modos estes que ensejam o repertório de elementos materiais, matriciais e maternais que irrompem no discurso altamente racional e sistemático do *logos* de forma a revelar seus limites e tensões e evidenciar a materialidade relegada do discurso. Se o semiótico revela a irrupção do feminino no espaço falocêntrico do simbólico, devendo ser considerado como elemento material, portanto associado ao natural, ao impulsivo, ao animal e ao impensável sob uma perspectiva lógica, então Atwood subverte a expectativa que a leitura psicanalítica de Williams deposita sobre sua condição de mulher escritora ao propor uma obra maximamente concebida a partir da racionalidade lógica culturalmente atribuída ao gótico masculino. Retornarei a essas distinções entre o gótico masculino e o feminino no terceiro capítulo da dissertação, quando observarei em maior detalhe o modo como Atwood se apropria parodisticamente de ambas as tradições do gótico a fim de endossar uma política *queer* de gênero, construída sobre a desnaturalização do masculino e do feminino e sobre a revelação dos processos de abjeção que subjazem à produção de identidades culturalmente inteligíveis.

Contrariamente, não se pode dizer que a leitura do gótico feminino pelo viés do semiótico privilegie uma escrita externa aos limites do discurso. Se for certo afirmar que o gótico feminino empreende a criação de uma linguagem que se aproxima do semiótico no gesto que rompe com os padrões organizacionais do simbólico e prefigura a influência do inconsciente e da materialidade da escrita sobre a estruturação poética (KRISTEVA, op.cit.), deve-se ponderar sobre a relativa artificialidade de tal postura criadora. Afirmar a preeminência de uma *écriture feminine* como escrita do inconsciente, do material ou do corpo, postulados favoritos das feministas de vertente francesa – muitas das quais também voltadas para os estudos da psicanálise – significa incorrer nos riscos de ignorar os devires da escrita e os processos de construção textual como leitura, os quais, relevando sexo e gênero de escritores, incluem a atividade da escrita no campo do simbólico. Embora a teoria de Williams revise os primeiros textos góticos de mulheres, em especial os de Ann Radcliffe, nota-se que mesmo as primeiras escritoras negociavam acesso ao *logos* a partir de uma crescente consciência criadora e

estética. Radcliffe, exatamente em função de sua hábil tessitura de atmosferas góticas e da manutenção exemplar do suspense na narrativa, assumiu o papel de verdadeira criadora de convenções góticas a serem seguidas incessantemente por escritores e escritoras vindouros. Seus romances podem ser lidos como metalinguísticos se considerados como exercícios de amadurecimento das convenções que ela mesma estabelece.

Explico-me a partir de um exemplo. Uma das epígrafes que abrem os capítulos de *The mysteries of Udolpho* (2004) foi extraída da quinta cena do primeiro ato de *Hamlet*. Trata-se das palavras do fantasma do rei Hamlet, que revela ao príncipe da Dinamarca o terrível crime de que fora vítima:

> Eu poderia uma história contar
> cuja mais simples palavra
> tua alma iria arrepiar [32].

Transportada para a narrativa das perseguições sofridas por Emily St. Aubert no romance de Ann Radcliffe, a epígrafe de Shakespeare faz-se mais que apropriada, dadas as proximidades temáticas entre o drama do príncipe Hamlet e o gótico, já observadas em estudos precedentes[33]. Se, em uma leitura temática, a epígrafe em questão reaproxima a tradição narrativa a uma preferência de Shakespeare pelo macabro e grotesco expresso em suas tragédias, em uma leitura formal se pode argumentar que a fala do rei Hamlet adquire contornos de metalinguagem no contexto da obra de Radcliffe. Narrar um conto que arrepie a alma é não apenas o que se passa no nível do enunciado de *The mysteries of Udolpho*, mas também o que se dá no nível da enunciação, isto é, a própria prática narrativa que Radcliffe aprimorou no processo de sua escrita. É ela quem, em última instância, narra os contos cujas palavras mais leves têm o poder de arrepiar a alma de seus leitores. A partir da epígrafe, sua escrita, assim como a de Atwood, apresenta-se como um jogo de revelação da ficcionalidade do texto literário e do processo laboral do autor, de modo a reafirmar o incontrolável devir do texto e a sobrevivência da tradição.

---

[32] Disponível em: http://www.gutenberg.org/ebooks/2265.
No original: "I could a tale unfold whose lightest word
Would harrow up thy soul"

[33] Apenas para citar um, Williams (op. cit.) acredita que o gótico seja uma reinscrição de *Hamlet*. Para maiores detalhes, *cf.* WILLIAMS, op. cit., *Art of darkness.*

As epígrafes de Emily Dickinson, por sua vez, podem ser consideradas o exemplo máximo a partir do qual Atwood empreende uma reescrita do gótico a partir de um texto ficcional concebido como leitura de uma tradição literária e autoral. A abertura de *Alias Grace* conta com a célebre afirmação de Dickinson em carta datada de 7 de junho de 1862, destinada a seu editor e mais ferrenho crítico, T. W. Higginson: "Eu não tenho Tribunal", afirma a poeta, diante da constatação de Higginson de que ela relutava em publicar seus poemas. Contudo, as publicações de Emily Dickinson dependiam, em grande proporção, da aprovação e intermédio de seu crítico e correspondente, fato que contribui para adensar a profunda ironia e ressentimento em sua fala. Se o julgamento ou tribunal a que se refere Dickinson consistem, metaforicamente, na negação do endosso masculino à atividade da escrita, torna-se claro que suas cartas deflagram uma política de gênero que se confunde com o posicionamento autoral rebelde da poeta de Amherst. Tal declaração revelaria, portanto, apesar de sua dependência, seu paradoxal desprezo quanto ao olhar que o crítico lança sobre sua obra, em especial tratando-se de uma obra escrita nos moldes menosprezados do gótico.

Por sua vez, Atwood, considerada por Harold Bloom (2009) uma autora digna de figurar em sua série de escritos acadêmicos sobre autores canônicos, denominada "Bloom's modern critical views", apropria-se de um gênero literário que, ainda hoje, oscila entre o extremamente popular e o absolutamente canônico – porém agora em um contexto de escrita pós-moderna, no qual a relativização entre o popular e o canônico emerge não apenas como conflito no âmago da crítica, mas também como assunto encenado por meio de estratégias metaficcionais e metalinguísticas. Nesse sentido, "I have no Tribunal" também extrapola a dimensão do enredo e associa-se à própria prática da ficcionista, convertendo-se em atestado de uma nova política de produção autoral em que o significado de "cânone" e "popular" têm seus instrumentos de julgamento relativizados e até pulverizados.

Além disso, naturalmente, a epígrafe de Emily Dickinson acena para as contradições envolvendo a protagonista do romance e sua estratégia de construção. A culpabilidade de Grace Marks quanto ao envolvimento nos assassinatos de Kinnear e Montgomery foi, desde sempre, razão de dúvidas e cisões. Por isso, não se pode dizer que a Grace Marks histórica pudesse ser o objeto de uma decisão judicial inconteste, o que a epígrafe de Dickinson dá a entender. Por outro lado, ao se apropriar da personagem histórica e recriá-la como narradora inconfiável, que clara e

propositalmente esconde informações de seus leitores e interlocutores, Atwood atribui ainda uma terceira dimensão à epígrafe da poeta norte-americana: não há tribunal que possa elaborar um julgamento a partir da narração em primeira pessoa de uma personagem arquitetada como metáfora do mistério e da contradição.

Nesse sentido, o maior dos assombros góticos em *Alias Grace* passa a ser, sobretudo, a ansiedade delineada nos traços tortuosos de uma prática ficcional que se desenvolve como uma leitura-narração embrenhada nas memórias lembradas, nas sentidas e nas inventadas por uma personagem a respeito da qual não se pode chegar a uma conclusão. São os terrores da textualidade, desdobrados na violência cometida contra mulheres escritoras nos séculos dezoito e dezenove e engendrados nos processos de recorte e apropriação da tradição, aqui metaforizados na seleção de epígrafes, que predominam no gótico de Atwood. Para além dos espectros, monstros e aberrações que habitam a narrativa da escritora canadense, o terror provém, enfim, do desconhecido que se esconde nas entrelinhas do texto, nos pensamentos inconfessáveis e indescritíveis, nos sonhos terríveis e na culpa assombrosa e sem objeto específico, mais bem explicada pela epígrafe final de Emily Dickinson que aqui aponto:

> Não é necessário ser um Quarto – para ser Assombrado –
> Não é necessário ser uma Casa –
> O Cérebro possui corredores – ultrapassando –
> O Lugar Material
> (ATWOOD, 2008, p. 55)[34]

1.4 *ONE, TWO, BUCKLE MY SHOE*

Com exceção das epígrafes de Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne e Emily Dickinson, autores frequentemente associados ao gótico, as demais epígrafes literárias que constituem a obra são tomadas a outras tradições poéticas, narrativas e biográficas. Para além do emprego consciente de uma das convenções textuais do gótico, as

[34] No original: "One need not be a chamber to be haunted.
One need not be a house.
The brain has corridors surpassing
Material place."
(ATWOOD, 1997, p. 46)

epígrafes em *Alias Grace* prestam-se a uma segunda função na construção da obra: a tessitura do romance a partir de um emaranhado de vozes narrativas, que se misturam, contradizem, suplementam e alcançam a construção de um texto labiríntico e altamente inconfiável.

A presença de um número variado de narradores é um recurso que sugere as complexidades do romance gótico, relacionando a estrutura formal do gênero à construção narrativa do enredo, em que os múltiplos pontos de vista desautorizam uma visão unitária dos acontecimentos e reiteram explicações contraditórias e frequentemente sobrenaturais. As narrativas góticas, ao depositarem grande descrédito em valores clássicos, como a linearidade e a concisão, encontram na multiplicidade de narradores um modo de dispersar e fragmentar o enredo, assim verticalizando-o à medida que propõem um incessante aprofundamento de seus elementos constitutivos: a cada acontecimento apresentado, subjaz um outro, secreto e aterrador, que movimenta o mistério da narrativa e atenta para sua estrutura labiríntica.

É, também, pela apresentação do emaranhado de narradores que uma série de subenredos são adicionados à narrativa principal, recurso denominado *mise en abyme* ou *frame narrative* que frequentemente é empregado em textos ficcionais. Esse termo, cunhado por Dalenbäch (1989), refere-se ao desenvolvimento de uma linha narrativa principal que, ao apresentar um determinado corpo de acontecimentos, prepara o terreno para um segundo corpo de acontecimentos que podem exercer contrapontos vários: emolduram os fatos principais, oferecem *insignts* significativos para o conhecimento da psique e dos sentimentos das personagens ou ecoam histórias do passado de forma a antecipar histórias do presente e do futuro. Apresentadas por meio das memórias de determinadas personagens, cartas, diários, livros de recortes, registros históricos, testamentos, manuscritos, fotografias ou pinturas nas paredes, as *frame narratives* vão se entrelaçando em uma infinidade de camadas que, além de atribuírem complexidade estrutural e profundidade ao texto, vagarosamente sugerem, no gótico, sensações como o estranho, os pressentimentos funestos, a repetição que desperta ansiedade e o sobrenatural. As *frame narratives* estão, também, associadas à duplicação de personagens, o que, em *Alias Grace*, metaforiza o modo como as histórias de Grace Marks, Mary Whitney e Nancy Montgomery estão embaralhadas e construídas sobre acontecimentos semelhantes, evocando umas às outras. Por ora, interessa-me levantar as diversas vozes narrativas que compõem *Alias Grace*, para apontar as primeiras

consequências dessa dispersão de narradores na construção da biografia de Grace Marks.

O romance de Atwood oscila entre a narrativa em primeira pessoa de Grace ao psiquiatra que a analisa em busca de respostas para o mistério, Dr. Simon Jordan, na qual a detenta rememora os eventos que marcaram sua infância e adolescência na Irlanda e no Canadá até a data dos crimes dos quais ela alega não se recordar; e a narrativa em terceira pessoa de uma voz que oscila entre a observação e a onisciência, centrada principalmente na descrição do cotidiano do Dr. Jordan e sua relação com os membros do comitê que procuram obter um perdão para a pena judicial atribuída a Grace. Não é casual a escolha da primeira pessoa para dar voz a Grace Marks e da terceira pessoa para dar voz ao Dr. Jordan – além de realçar o mistério insolúvel de cuja resposta somente Grace é dona, a narrativa em primeira pessoa, associada à mulher, portanto ao íntimo, ao privado e a uma visão parcial, incompleta e duvidosa dos acontecimentos, opõe-se à narrativa onisciente e pública na terceira pessoa, protagonizada pelo homem, representante da ciência, da razão, das verdades inquestionáveis e da busca por uma interpretação legítima dos fatos.

Ironicamente, é o Dr. Jordan quem afirma para si mesmo, quando de sua primeira visão da enigmática e romanesca Grace Marks: "Imaginação e fantasia. Devo me ater à observação, devo avançar com cautela. […] Devo resistir ao melodrama e a um cérebro excitado" (ATWOOD, op. cit., p. 71)[35]. As certezas de uma focalização dogmática em terceira pessoa são arrasadas à medida que o médico se afunda em sonhos e desejos em que se misturam as imagens femininas de Grace, de sua mãe, de sua senhoria e das criadas de sua infância – são, portanto, solapadas e questionadas pela narrativa em primeira pessoa de Grace Marks, que se mostra a verdadeira detentora do comedimento e dos saberes culturalmente atribuídos ao masculino. É, portanto, nesse sentido que, em *Alias Grace*, Atwood propõe a revisão dos valores vitorianos a partir de uma nova política de gênero.

Além da narrativa bipartida entre a primeira e a terceira pessoa, o romance de Atwood constrói outros diversos narradores a partir da retomada de visões sobre a personagem de Grace Marks, especialmente aquelas presentes no imaginário literário do Canadá do século dezenove. Por exemplo, as memórias de Susanna Moodie (op. cit.),

[35] No original: "Imagination and fancy. I must stick to observation, I must proceed with caution. […] I must resist melodrama, and an overheated brain". (ATWOOD, op. cit., p. 60)

em *Life in the clearings*, apresentam seus dois encontros com Grace, na penitenciária de Kingston e no sanatório. Marcadas por uma visão cristã do mundo, visão expressa entre a curiosidade pelo sexo e pela violência e a falsa benevolência advinda da suposta superioridade do povo britânico sobre as colônias do Canadá, as memórias de Moodie constituem um registro descritivo sobre a paisagem natural canadense, seu processo de urbanização em regiões como Toronto e Kingston e a experiência do colonizador face às adversidades impostas pelas características geográficas desafiadoras da nova terra.

Grace Marks é a única personagem a ser mencionada em dois capítulos distintos das memórias de Susanna Moodie, certamente em função da fama e notoriedade alcançadas pela adolescente no período de seu julgamento e prisão, bem como pela curiosidade generalizada nutrida pelas sociedades vitorianas em torno da criminalidade e da violência, em especial aquela praticada por mulheres. Apesar do caráter memorialístico e autobiográfico, os escritos de Moodie se revestem de um estilo narrativo inspirado nos estereótipos do gótico, especialmente por reproduzirem de modo fantasioso a suposta interlocução entre as personagens de Grace Marks e James McDermott na ocasião dos assassinatos e, principalmente, quando das descrições de Grace na penitenciária e no hospício, como a que segue:

> Tendo expressado meus desejos à matrona, ela gentilmente pediu a Grace que realizasse uma atividade qualquer na ala, para que eu pudesse ter a oportunidade de vê-la. Grace é uma mulher de estatura mediana, de uma figura leve e graciosa. Há um ar de melancolia desesperançada em seu rosto, que é doloroso de contemplar. Sua pele é clara, e deve ter sido brilhante antes de ser tocada pela tristeza desesperada. Seus olhos são de um azul claro, seu cabelo é ruivo, e seu rosto seria belo não fosse pelo queixo longo e curvado, que lhe dá, assim como a todos que possuem esse defeito facial, uma expressão cruel e ardilosa.
> Grace Marks nos observa com um furtivo olhar de soslaio; seus olhos nunca encontram os nossos e, depois de um cumprimento tímido, invariavelmente se voltam para o chão. Ela parece uma pessoa acima de sua situação humilde, e sua conduta durante a estada na Penitenciária mostrou-se tão excepcional que uma petição foi assinada por todos os mais influentes cavalheiros de Kingston, para livrá-la de seu longo encarceramento. Ela passou a servir o diretor da prisão, mas os assombros amedrontadores de sua mente culminaram em loucura. Ela está atualmente internada no asilo de Toronto. E como eu tenho a intenção de visitar o lugar quando estiver na cidade, eu devo ter outra chance de me encontrar com essa criminosa notável. (MOODIE, op. cit., p. 282)[36].

[36] No original: "Having made known my wishes to the matron, she very kindly called her in to perform some trifling duty in the ward, so that I might have an opportunity of seeing her. She is a middle-sized

Nessa descrição, também recortada como uma das epígrafes de *Alias Grace*, Moodie enfatiza a imagem de uma beleza e pureza corrompidas pela crueldade e pela sexualidade, imagem que não apenas reproduz a visão transmitida pelos jornais da época, como também evoca a construção das *femmes fatales* no gótico inglês, em romances como *The Monk*, por exemplo. Em seu segundo encontro com Grace Marks, agora encarcerada no hospício, a descrição caminha para o estereótipo da louca aprisionada:

> Entre os loucos furiosos, reconheci o rosto singular de Grace Marks – não mais tomada pela tristeza e desespero, mas incendiado com o fogo da insanidade, iluminado por uma alegria assustadora e demoníaca. Ao notar que estranhos a observavam, ela adentrou um dos cômodos laterais como um fantasma uivante. Parece que mesmo nas mais selvagens irrupções de sua terrível moléstia, ela é continuamente assombrada por suas memórias do passado. Pobre garota! Quando terá fim o longo horror de sua punição e remorso? (MOODIE, op. cit., p. 308)[37].

Interessante notar o modo como a descrição elaborada por Susanna Moodie evoca aquela delineada por Charlotte Brontë (1999) para apresentar a personagem de Bertha Mason, a louca do sótão, em *Jane Eyre*, em especial pela aproximação que ambas conferem entre o animal e o humano. Ambas as loucas movimentam-se de modo brusco e irracional e são tomadas por expressões faciais alteradas, aspectos determinados pela preocupação dos escritores e escritoras do gótico inglês quanto aos limites físicos e morais do humano:

---

woman, with a slight graceful figure. There is an air of hopeless melancholy in her face which is very painful to contemplate. Her complexion is fair, and must, before the touch of hopeless sorrow paled it, have been very brilliant. Her eyes are a bright blue, her hair auburn, and her face would be rather handsome were it not for the long curved chin, which gives, as it always does to most persons who have this facial defect, a cunning, cruel expression.

Grace Marks glances at you with a sidelong stealthy look; her eye never meets yours, and after a furtive regard, it invariably bends its gaze upon the ground. She looks like a person rather above her humble station, and her conduct during her stay in the Penitentiary was so unexceptionable, that a petition was signed by all the influential gentlemen in Kingston, which released her from her long imprisonment. She entered the service of the governor of the Penitentiary, but the fearful hauntings of her brain have terminated in madness. She is now in the asylum at Toronto; and as I mean to visit it when there, I may chance to see this remarkable criminal again."

[37] No original: "Among these raving maniacs I recognised the singular face of Grace Marks – no longer sad and despairing, but lighted up with the fire of insanity, and glowing with a hideous and fiend-like merriment. On perceiving that strangers were observing her, she fled shrieking away like a phantom into one of the side rooms. It appears that even in the wildest bursts of her terrible malady, she is continually haunted by a memory of the past. Unhappy girl! when will the long horror of her punishment and remorse be over?"

> Na sombra escura do canto mais distante do quarto, uma figura se arrastava para frente e para trás. O que era ela, se era besta ou ser humano, não se podia dizer em um primeiro olhar; ela aparentemente rastejava de quatro sobre o chão; esticava-se e rosnava como um estranho animal selvagem: contudo, trajava roupas; e o cabelo escuro grisalho, basto como uma juba, escondia sua cabeça e face. (BRONTË, 1999, p. 258)[38]

A aproximação entre o animal e o humano é especialmente autorizada a partir da teoria da evolução das espécies de Darwin, no século dezenove, a qual, embora desenvolvida no contexto das propostas positivistas provenientes do Iluminismo, possibilitou uma paradoxal reapropriação nas narrativas góticas, que passaram a reformular os pressupostos cientificistas por meio de uma visão assombrosa sobre as possibilidades de retorno do humano a estágios de selvageria e irracionalidade. Surgem, aí, na metade final do século dezenove, as narrativas que melhor exploram a fabulação da loucura e da irracionalidade em termos de uma animalidade ora sobrenatural, ora antinatural: *Frankenstein*, de Mary Shelley, *Dracula*, de Bram Stoker, e *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, todas narrativas em que concepções morais bipartidas associam a maldade ao animalesco, seja em termos de aparência física ou conduta moral.

Em sintonia com essas tendências narrativas, mesmo o texto de Moodie, dotado de um valor de verdade pressupostamente mais próximo dos discursos científicos e jornalísticos em função de sua natureza autobiográfica, faz-se repleto de descrições claramente góticas, ao associar a insanidade de Grace Marks e o brilho monstruoso que emana de seus olhos à animalização de seu corpo e de sua conduta, ambos tomados pelo arrependimento e pelo passado que retorna sob a forma de um fantasma para assombrá-la. O retorno do passado, repleto de segredos, culpas e violência, constitui uma das convenções do gótico, tão central que, conforme tenho explicado nas seções anteriores, tem sido levantada como paradigma para uma possível conceituação do gênero. Porém, a narrativa de Moodie carece de acuidade na transcrição dos nomes das personagens, o que se pode compreender pelo fato de a escritora ter redigido seu texto a partir de memórias, desprezando a consulta a fontes históricas e jornalísticas. Em suas memórias,

[38] No original: "In the deep shade, at the further end of the room, a figure ran backwards and forwards. What it was, whether beast or human being, one could not, at first sight, tell: it groveled, seemingly, on all fours; it snatched and growled like some strange wild animal: but it was covered with clothing; and a quantity of dark, grizzled hair, wild as a mane, hid its head and face."

as relações pessoais de Grace Marks têm seus nomes trocados ou redigidos de modo errôneo: Nancy Montgomery é chamada de Hannah, Kinnear aparece como Kinneard, e McDermott foi convertido em Macdermot. Atenta a esse fenômeno, que se repete, ainda, em outros textos produzidos sobre a sedutora figura de Grace Marks, a ficção de Atwood vai se localizar nos interstícios do passado, para revelar as inconclusões e ambiguidades na representação da personagem em diversos dos discursos que construíram sua imagem. São exatamente a incompletude e o mistério que rondam a personagem que possibilitam sua perfeita construção pelas convenções do gótico inglês.

Entre as diversas vozes narrativas que perpassam a escrita de *Alias Grace*, aquelas presentes nas correspondências trocadas entre as personagens da trama permitem desvelar tanto o contexto sociocultural em que se passa grande parte dos eventos descritos no romance, como a sequência de subenredos ou *frame narratives* que servem à discussão de noções vitorianas de família, relações amorosas, sexualidade e loucura, noções estas fortemente compartilhadas no nível do senso comum e endossadas pelo desenvolvimento das ciências médicas então em ascensão, dentre elas a sexologia e a psiquiatria. Entre os missivistas que emolduram o romance, estão médicos, que apresentam visões contraditórias e inassimiláveis acerca da loucura de Grace Marks, bem como a própria Grace, complementando sua narrativa em primeira pessoa; o Dr. Jordan em comunicação com amigos e profissionais da psiquiatria; a mãe deste, que sistematicamente tenta convencê-lo a abandonar a psiquiatria e casar-se com a Srta. Faith Cartwright; e a Sra. Humphrey, a senhoria de Jordan, com quem ele se envolve amorosamente.

É pelas cartas, que desenvolvem enredos secundários, que uma visão crítica da sociedade vitoriana vai sendo apresentada ao leitor do romance. Através das cartas da mãe do Dr. Jordan, por exemplo, conhece-se um pouco do passado da personagem e de sua proveniência de uma família norte-americana em franca decadência econômica; é também por elas que as ideologias que dirigem as concepções vitorianas sobre casamento são apresentadas:

> [T]ive várias visitas, que souberam da minha indisposição, entre as quais a sra. Henry Cartwright, que possui um bom coração, embora nem sempre maneiras refinadas, como em geral acontece com aqueles cujas fortunas foram feitas recentemente; mas isso virá com o tempo. Acompanhando-a estava sua filha Faith, de quem você deve se lembrar como uma garota desajeitada de treze anos, mas que agora é

> uma moça e recentemente voltou de Boston, onde se hospedou com a tia, para aperfeiçoar sua educação. Ela se transformou numa jovem encantadora, tudo que alguém poderia desejar, e demonstrou uma cordialidade e delicadeza que muitos admirariam e que valem muito mais do que uma beleza exuberante. (ATWOOD, op. cit., p. 62)[39]

É notável, nesse trecho, a preocupação em se encontrar uma esposa diligente, bem educada e cultora de bons modos, ainda que não propriamente bela ou atraente. Uma vez que os casamentos no século dezenove eram predominantemente negociados para atender a interesses sociais e com vias a uma junção das fortunas das famílias, é compreensível que a mãe de Jordan tente convencê-lo a se casar com a fortuna burguesa dos Cartwright, uma família de novos ricos cujo dote poderia salvá-los da completa falência. Porém, como salienta Lauren Fitzgerald (2009), é notória e recorrente a ansiedade desperta pelo casamento e pelas disputas por fortuna e propriedades no âmago das narrativas góticas, conforme os modelos instituídos nos romances de Walpole, Radcliffe e Lewis, já que o casamento é portador de mistérios e violências ocultas, e a disputa por propriedades, heranças e bens de família frequentemente se converte em banhos de sangue, sequestros e torturas. Entretanto, se o cânone do gótico insiste em depositar a problemática do casamento sobre a figura da mulher, convertida em objeto das satisfações e interesses masculinos, Atwood toma a contramão da tradição ao depositar a ênfase das ansiedades despertas pelo casamento não no risco que elas representam para a figura feminina desprotegida, mas na forçosa abnegação e castração da plena realização dos desejos masculinos e na conversão do homem em perfeito representante das ideologias familiares vitorianas a partir de casamentos forçados por necessidades econômicas. Como Jordan reconhece em carta a seu amigo Edward,

> Ao que parece, ela [Faith Cartwright] teve sensíveis melhoras depois de passar uma temporada em Boston, o que, até onde sei – como você também, meu caro Edward, já que esteve comigo estudando em Harvard –, nunca melhorou ninguém; mas, pelo modo como minha mãe canta as virtudes *morais* da jovem, receio que a retificação das

[39] No original: "I had several visitors, who had heard of my indisposition, among them Mrs. Henry Cartwright, who has a good heart although not always a very polished manner, as is often the case with those whose fortunes have been of recent acquisition; but that will come in time. Accompanying her was her daughter Faith, whom you will recall as an awkward girl of thirteen, but who is now grown up and recently returned from Boston, where she was staying with her Aunt, to broaden her education. She has turned out a charming young woman, everything one might wish for, and displayed a courtesy and gentle kindness many would admire, and which is worth so much more than flamboyant good looks." (ATWOOD, 1997, p. 51).

> deficiências dos outros encantos da senhorita não figurem entre as melhorias. Ah, será preciso um outro tipo de donzela que não a preciosa e imaculada Faith para ter o poder de transformar seu velho e cínico amigo em algo parecido a um amante. (ATWOOD, op. cit., p. 147)[40]

É evidente, pela narrativa em primeira pessoa presente em suas cartas, que Simon Jordan despreza o ideal angelical de esposa em razão de sua atração sexual pela beleza e sensualidade que não são próprias à aparência da Srta. Faith Cartwright. As motivações passionais e os transbordamentos da imaginação, características do gótico enquanto gênero literário, prevalecem, também, no modo como a sexualidade do Dr. Jordan encontra expressão em *Alias Grace*, principalmente por se tratar de uma vida sexual desregrada e negadora do imaginário romântico, sobre o qual os valores vitorianos estiveram construídos: a monogamia, a fidelidade, o sexo motivado pelo amor e como consequência do casamento. A vida sexual de Jordan, ao contrário, é descrita em meio à sua iniciação sexual pelas empregadas da casa, a paixões arrasadoras, ao flerte com a filha do Governador, a relações sexuais com prostitutas e com sua senhoria, Sra. Humphrey, ao desejo inconsciente por Grace, tudo narrado e tecido a partir do uso e do desvio autoconscientes das convenções do gótico e da problemática da localização das vozes do homem e da mulher diante dos imperativos históricos, econômicos e culturais que determinam o casamento como instituição fundamental da burguesia.

O adensamento crítico que Margaret Atwood imprime a seu romance gótico me parece ainda mais profundo, portanto, no que tange 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 indivíduos em geral. Homem algum detém um poder superior aos demais – McDermott é condenado à morte, Thomas Kinnear é assassinado, o pai de Grace é aterrorizado por Mary Whitney, Jamie Walsh se submete aos encantos de Grace e por ela se deixa

[40] No original: "She [Faith Cartwright] is supposed to have been much improved by a sojourn in Boston, which to my certain knowledge – and to yours too, my dear Edward, for you were with me as an undergraduate at Harvard – has never improved anyone else; but from the way my mother hymns the young lady's moral virtues, I fear that the rectification of the deficiencies in her other charms has not been among the improvements. Alas, it is a type of maiden other than the spotless Faith, who would have the power to transform your cynical old friend into the semblance of a lover." (ATWOOD, 1997, p. 132).

enredar. Dentre eles, o próprio Dr. Jordan é o que melhor exprime a fragilidade da figura masculina no gótico de Atwood. Ainda que tenha experimentado toda sorte de transgressão em sua estada em Paris e em Kingston, Jordan se vê preso e aterrorizado sob a dominação inusitada de sua escandalosa relação com a também economicamente decadente Sra. Humphrey, e foge à possibilidade de um casamento do qual resultariam apenas privações. É por meio da voz narrativa da matriarca que o leitor, juntamente a uma desesperada Sra. Humphrey, recebem a notícia do casamento de Simon Jordan e da Srta. Faith Cartwright:

> Também é meu dever informar-lhe que, antes de sua partida, meu filho ficou noivo e comprometido para casar-se com a srta. Faith Cartwright, uma jovem de excelente família e impecável caráter moral, o único obstáculo tendo sido sua própria honra, que o impediu de pedir à Srta. Cartwright que se ligasse a um homem cuja vida logo seria posta em riso, e, a despeito do estado precário dele, e às vezes delirante, *ela está decidida a respeitar o desejo das duas famílias, assim como os de seu próprio coração* e atualmente me ajuda a cuidar dele com leal devoção.
> Ele ainda não se lembra dela em sua própria pessoa, mas persiste em acreditar que ela se chama Grace – uma confusão compreensível, já que graça e fé estão muito próximas em conceito. (ATWOOD, 2008, p. 456-457; grifo meu)[41]

O trecho destacado deixa claro que os interesses das famílias na concretização do casamento em questão – da família Jordan como forma de salvação para as dificuldades financeiras, da família Cartwright como forma de consolidação de sua respeitabilidade a partir do engajamento com uma família já tradicionalmente aristocrática – sobrepõem-se a qualquer resistência ou desejo pessoal oferecidos pelas partes diretamente envolvidas. Por outro lado, ainda que, cedendo às pressões familiares impostas por sua mãe, termine casado com a desconhecida, porém adequada, Srta. Cartwright, nas fantasias oriundas de sua convalescença após o retorno da Guerra Civil,

[41] No original: "It is also my duty to inform you, that before his departure my Son became as good as engaged to be married, to Miss Faith Cartwright, a young lady of fine family and impeccable moral character, the only obstacle remaining, being his own honour, which prevented him from requesting that Miss Cartwright bind herself to a man whose life was so soon to be imperiled; and despite his damaged and at times delirious state, *she is resolved to respect the wishes of the two families, as well as those of her own heart*, and is at present helping me to nurse him with loyal devotion.
He does not yet remember her in her proper person, but persists in believing that she is called Grace – an understandable confusion, as Faith is very close to it in concept." (ATWOOD, 1997, p. 430-431; grifo meu).

Jordan confunde a noiva com a figura sedutora de Grace Marks, que ainda habita seus desejos mais inconscientes. Sem conseguir mediar a ambos, na disputa entre desejo e convenção, a personagem converte-se em um homem sexualmente frustrado, que nega a visão difundida de que ao homem sempre cabe a satisfação inequívoca de suas demandas. Segundo a visão pós-moderna do gótico de Atwood, a figura masculina é tão vítima das relações sociais e das restrições culturalmente impostas quanto a feminina. 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 trágico, distinguem-se das personagens femininas clássicas por experienciarem avidamente – e consumadamente – sua vida sexual.

Quanto às cartas em que se lêem as vozes de médicos e psiquiatras, que atestam pela (in)veracidade da loucura de Grace Marks, deixo para analisá-las no capítulo seguinte, quando, em consonância com o fenômeno da dispersão de narradores sobre o qual reflito aqui, discutirei os impactos de tal dispersão na construção de uma imagem fragmentada da identidade da personagem, e as implicações dessa fragmentação identitária para o estudo do gótico, seja ele o vitoriano ou o pós-moderno.

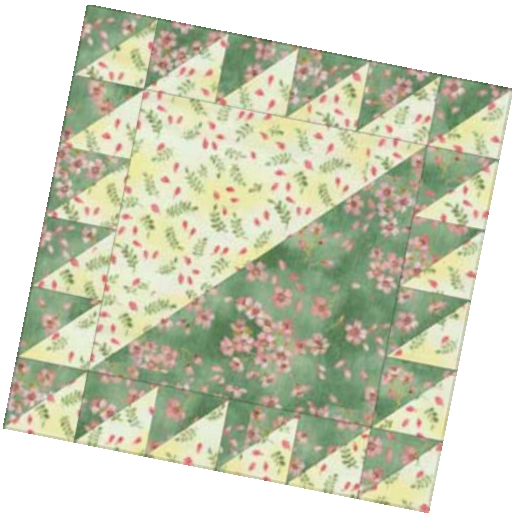
Para concluir este capítulo, gostaria de levantar a questão dos *quilt patterns* que dão título às seções do romance de Margaret Atwood, e que também atentam para a narrativa, metaforizada na atividade da costura. Ainda que inúmeros estudos tenham apontado a relação entre o narrar, o tecer e a resistência feminina em *Alias Grace*, quais seriam as possíveis relações entre o gótico e os padrões de costura que encabeçam os grupos de capítulos do romance?

A tessitura como metáfora da narrativa e da sobrevivência remete a personagens emblemáticas da literatura, tais como Penélope, Ariadne e Sherazade. Grace Marks acumula traços de todas essas: oferece uma linha ao leitor/ouvinte que se embrenha pelo labirinto de suas memórias na expectativa de encontrar o Minotauro – acessar os segredos inconfessos do dia do assassinato de Kinnear e Montgomery. Enquanto tece sua narrativa, Grace tece, também, os padrões de costura

para as colchas de retalhos da filha do Governador – padrões que se repetem, embrenhados de significados e valores que ela se recusa a compartilhar com o Dr. Jordan. Entretanto, ao refletir sobre a natureza biforme dos padrões de costura, Grace conclui: "isso acontece com muitas colchas, podem ser vistas de duas maneiras diferentes, olhando-se as peças escuras ou, então, as claras" (ATWOOD, 2008, p. 178)[42], o que sinaliza a proposital ambiguidade e a intencionalidade proporcionadas pela seleção de determinados padrões para nomear seções específicas desse romance gótico pós-moderno.

Entre os diversos padrões de retalhos que compõem o universo da costura, atividade culturalmente atribuída à mulher e realizada no espaço imutável da experiência privada, Atwood selecionou, para intitular as diversas seções de *Alias Grace*, aqueles que evocam experiências frequentemente alimentadas no interior de narrativas góticas, de modo a estreitar a relação entre o gótico e a textualidade a partir de metáforas do texto enquanto costura. Em seções como "Puss in the corner", "Snake fence" e "Fox and geese", os nomes atribuídos aos padrões de costura metaforizam imagens de caça, ameaça e encurralamento, materializadas nas possíveis relações predatórias entre animais selvagens e na preferência por animais culturalmente concebidos como traiçoeiros e inconfiáveis: o gato e a cobra. Nessas seções da narrativa, Grace Marks, sedutora e ameaçadora, experiencia toda sorte de perseguições, acuada entre os interesses médicos que pretendem tomá-la como exemplo de insanidade perigosa e os interesses motivados pelo seu desejo e disputas sexuais contra McDeromott, Mary Whitney, Nancy Montgomoery, Thomas Kinnear e o Dr. Jordan.

De modo semelhante, há padrões de costura que evocam a destruição e o sublime, personificado na natureza como fonte de perigo, tais como "Broken dishes" e "Falling timbers". Por outro lado, as imagens da natureza se repetem na seção "Lady of the lake", em que Grace Marks narra ao Dr. Jordan o processo de fuga em um navio vapor para Lewiston, posterior aos



[42] No original: "[...] you can see them two different ways, by looking at the dark pieces, or else at the light" (ATWOOD, 1997, p. 162)

assassinatos de Kinnear e Montgomery. Não por acaso, o nome do padrão de costura evoca a presença de Mary Whitney, com quem Grace compartilhara a leitura do influente poema *The Lady of the lake*, de Sir Walter Scott (s.d)[43], que narra as disputas de três homens pelo amor de Ellen Douglas em meio à guerra de secessão escocesa. A ironia das menções ao texto de Sir Walter Scott consiste, primeiramente, em aproximá-lo da prosa gótica e, assim, desmistificar a paradoxal desvalorização do gótico no interior da ficção histórica, tradição esta que o poeta escocês cultivou na poesia. Consiste, ainda, em demonstrar os desastres provenientes dos abusos sexuais perpetrados contra as *ladies* da classe doméstica vitoriana, demonstrando como as relações de gênero estiveram fundadas sobre condutas exploratórias e violentas. Por outro lado, como um texto paradigmático da tradição de literatura historiográfica, a menção a *The Lady of the lake* pressupõe um reconhecimento da personagem de Grace Marks tanto em seu aspecto historiográfico quanto em seu aspecto ficcional, em especial como personagem em torno da qual gravitam os esforços de conquista empreendidos pelas personagens masculinas que a desejam.

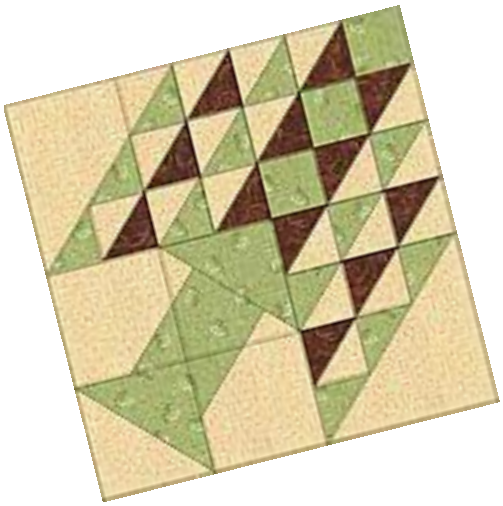
Em harmonia com as nuances de gênero expressas nesse padrão de costura, bem como na seção do romance que ele encabeça, é na seção "Young man's fancy" que são narradas as interlocuções do Dr. Jordan com as personagens femininas que o circundam e que compõem tanto suas fantasias sexuais quanto seu repúdio a determinadas figuras femininas, despertos nele por meio de desejos eróticos perpassados pela repulsa e pelo tabu do incesto. Desde Grace Marks à Srta. Lydia, a filha do Governador, passando pela empregada Dora, pela imagem de sua mãe e pela da Srta. Faith Cartwright, as fantasias do jovem rapaz vão sendo reveladas entre o cômico de ereções indesejadas, o ameaçador dos casamentos por interesse e a repulsa carregada de atração, provocada pela promiscuidade de que ele fora testemunha:

> Viu loucas rasgarem as roupas e exibirem o corpo nu; viu prostitutas da pior espécie fazerem o mesmo. Viu mulheres bebendo e xingando, engalfinhando-se como lutadoras, arrancando os cabelos umas das outras. […] Portanto, ele não tem nenhuma ilusão sobre o refinamento inato das mulheres". (ATWOOD, 2008, p. 99)[44]

[43] Disponível em: http://www.online-literature.com/walter_scott/2561/

[44] No original: "He has seen madwomen tearing off their clothes and displaying their naked bodies; he has seen prostitutes of the lowest sort do the same. He's seen women drunk and swearing, struggling together like wrestlers, pulling the hair from each other's heads. […] So he is under no illusion as to the innate refinement of women" (ATWOOD, 1997, p. 87)

O corpo exposto e sua perecibilidade, obsessão do gótico que remete à putrefação e ao aspecto físico da morte, é o objeto da descrição de mulheres que não atendem ao paradigma da esposa "civilmente morta" (WOLLSTONECRAFT, 1996), como as descritas acima[45]. É, ainda, uma das preocupações centrais em *Alias Grace*, em especial na seção denominada "Hearts and gizzards", na qual as imagens do coração e das moelas introduzem a descrição da carnificina cometida contra Kinnear e Montgomery. Associada ao horror e aos romances do chamado "gótico masculino", que legendariamente prezariam a descrição minuciosa do grotesco e do sexual, essa seção do romance de Margaret Atwood atesta a apropriação que a autora empreende de ambas as tradições, masculina e feminina, do gótico, o que lhe permitirá articular novas políticas de gênero a partir do texto literário, conforme discutirei adiante.



As evocações de segredos, as sugestões de conhecimentos prometeicos e os empreendimentos arqueológicos do Dr. Jordan são metaforizados nos padrões de costura intitulados "Secret drawer" e "Pandora's box". Em ambas as seções encabeçadas por esses padrões de costura, a narrativa gira em torno da *persona* de Mary Whitney, cuja presença secreta e profunda subjaz toda a narrativa de Grace Marks ao Dr. Jordan e possibilita uma associação com as personagens femininas da própria Grace e de Nancy Montgomery, também vítimas do desejo irrefreado de seus patrões. Já em "Solomon's temple" e "The tree of paradise", a religiosidade é assumida como pretexto para a expressão de novos segredos. A imagem do Templo de Salomão interessa na medida em que se trata de um sítio arqueológico descrito unicamente na Bíblia, porém de existência nunca comprovada – algo que se aplica, também, a inúmeros aspectos da história de Grace Marks, e até mesmo à existência de Mary Whitney, revelada como espírito possessor em "Pandora's Box". Por outro lado, a árvore do paraíso, representação tanto do conhecimento inacessível cobiçado pela mulher – o que abre

[45] Em *A vindication of the rights of women*, Mary Wollstonecraft concebe a figura da esposa na era vitoriana como a de uma mulher civilmente morta, isto é, um indivíduo ao qual não se confere poder político já que o espaço do casamento só permite a ascensão de um indivíduo politicamente empoderado: o marido. Por analogia, pode-se dizer que a mulher que desobedece à imposição cultural do casamento é tão civilmente morta quanto a esposa, e talvez até mais, já que sequer é abrangida pelo espaço social em que se confere algum valor, ainda que irrisório, às mulheres.

caminho para diversas representações de gênero – quanto da sedução fálica novamente evocada pela cobra, ressurge, em *Alias Grace*, como metáfora das interrelações entre as identidades de suas três protagonistas femininas:

> Mas três dos triângulos da minha Árvore [do Paraíso] serão diferentes. Um será branco, da anágua que eu ainda tenho e que pertenceu a Mary Whitney; outro será amarelo desbotado, da camisola da prisão que pedi como lembrança quando saí de lá. E o terceiro será de um algodão claro, um estampado floral rosa e branco, cortado do vestido que Nancy usava no primeiro dia em que cheguei à casa do Sr. Kinnear e que usei no barco para Lewiston, quando estava fugindo.
> Ao redor de cada um, vou bordar pontinhos vermelhos, para misturá-los como parte do padrão.
> E assim ficaremos todas juntas.
> (ATWOOD, 2008, p. 488)[46]

As ansiedades despertas pela declaração de identidades coerentes têm se revelado uma preocupação repetidamente visitada pelas narrativas góticas, desde aquelas do século dezoito até as mais contemporâneas. Metaforizadas nas imagens e representações do monstro e do duplo, as múltiplas identidades de Grace Marks serão o objeto de estudo do próximo capítulo.

[46] No original "[...] three of the triangles in my Tree [of paradise] will be different. One will be white, from the petticoat I still have that was Mary Whitney's; one will be faded yellowish, from the prison nightdress I begged as a keepsake when I left there. And the third will be a pale cotton, a pink and white floral, cut from the dress of Nancy's that she had on the first day I was at Mr. Kinnear's, and that I wore on the ferry to Lewiston, when I was running away.
I will embroider around each one of them with red feather-stitching, to blend them in as a part of the pattern.
And so we will all be together." (ATWOOD, 1997, p. 480).

CAPÍTULO II

UMA MÚLTIPLA LEGIÃO: MONSTROS ABJETOS E DUPLOS PÓS-MODERNOS

No capítulo anterior, ponderei que, por meio da narrativa metaficcional de *Alias Grace*, Margaret Atwood parodia as convenções textuais do romance gótico, retomando-as a partir de um distanciamento que permite, a um só tempo, seu emprego autoconsciente e sua reformulação em consonância com alguns aspectos característicos do romance pós-moderno. Se, por um lado, a estruturação de *Alias Grace* a partir de uma dispersão de narradores, emblema do aprofundamento das estratégias narrativas do gótico e axioma do emolduramento do enredo, recupera as estratégias típicas dos romances da tradição, frequentemente construídos pela costura de gêneros narrativos variados – a carta, o diário, a narrativa exegética, as memórias, dentre outros –, por outro lado, a fragmentação de narradores e gêneros narrativos presentes no romance possibilita uma multiplicidade de olhares sobre sua protagonista, o que levará à construção de visões não raro contraditórias e falaciosas a respeito dela. Apreensões incessantes no gótico clássico, as ansiedades ligada à identidade ressurgem no gótico pós-moderno como resposta aos questionamentos e reflexões em torno do próprio conceito de identidade, bem como dos processos de identificação e dos consequentes mecanismos de abjeção à diferença que os constituem. Além disso, como argumenta Luiz Manoel da Silva Oliveira (2007), é por intermédio da fragmentação e da multiplicidade que Grace Marks assume uma postura contestadora e rebelde no que diz respeito à construção de sua identidade, desse modo desafiando a subalternidade que lhe é imposta e redimensionando seus traços identitários.

Hall (2013) acredita que a identidade é uma problemática que perpassa diversas áreas disciplinares na pós-modernidade, de modo que o conceito passa por uma verdadeira "explosão discursiva". Entretanto, onde quer que o assunto seja abordado, severas críticas lhe são imputadas. Em especial no espectro de discussões promovidas pelas teorias pós-modernas em torno do assunto, parece-se tratar de um conceito frágil e questionável, digno das mais variadas rearticulações. Evoca-se, por um lado, a identificação como processo que subjaz as práticas identitárias, já que é também na isonomia que a identidade se constrói; por outro lado, referenda-se a diferença – aquilo que Butler (1993) denominará de "exterior constitutivo" – como parâmetro sem o qual

não se pode sequer pensar uma noção de identidade. Tal noção parece transitar entre a identificação e a diferença sem se agarrar em especial a nenhuma das duas, ou alimentando-se de ambas para sua formulação teórica. De todo modo, identificação e diferença ressurgem, nos discursos pós-modernos, amalgamadas, inseparáveis. Como se pode pensar, por exemplo, as identidades de gênero, as identidades étnicas ou as nacionais, considerando-as exclusivamente sob o quinhão da identificação ou da diferença? É por intermédio de ambos os processos que as identidades são erigidas e adquirem significado e inteligibilidade no espaço das culturas. Por isso, Hall (op. cit.) identifica um aparente consenso em torno da ideia de que a identidade é relacional – portanto incluída em mecanismos de identificação e diferença, sempre processual e digna de fechamentos provisórios e determinados por seus exteriores constitutivos. Ele considera a identidade, sobretudo, como um conceito que opera sob rasura – pressuposto analítico que tomarei como procedimento fundamental para refletir sobre a formulação da dialética identitária no gótico pós-moderno, nas páginas que se seguem.

Para Hall, a pós-modernidade propõe um novo enfoque no trato com as identidades ao tomá-las como posições estratégicas e não-essencialistas. As identidades só poderiam, assim, ser formuladas em contextos e no interior de discursos, ou como parte deles. Seguindo essa lógica, o crítico jamaicano afirma uma nova concepção de identidade, que leva em consideração seu funcionamento discursivo:

> [e]ssa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (HALL, op. cit., p. 108).

As identidades seriam, portanto, fragmentadas, múltiplas e históricas. Elas seriam o resultado de *práticas* discursivas, proposta que Butler radicaliza ao sugerir que elas são reguladas pelos mesmos mecanismos de poder que regulam o gênero. Tais como os gêneros, as identidades não seriam apenas produzidas no interior das práticas discursivas; elas seriam um *efeito* dessas mesmas práticas, *produzidas e reforçadas discursiva e performativamente*. Como resultado de sua formulação repetitiva, a elas seria conferido o estatuto de aspecto natural e inerente ao indivíduo, quando, de fato, tratar-se-ia de um mecanismo regulador que pretende reforçar e sancionar determinadas

formas de identificação em detrimento das demais, as quais, por sua vez, serão alvo de radicais processos de abjeção. A identidade seria, desse modo, um ideal normativo, calcado na violenta exclusão de aspectos culturalmente compreendidos como inviáveis, e responsável por posicionar os indivíduos em hierarquias valorativas diferentes.

Neste capítulo, eu gostaria de propor uma análise do modo como essa problemática identitária discutida por Hall e Butler perpassa a estruturação do gótico pós-moderno de Atwood, novamente tomando-o sob a perspectiva da paródia das convenções do gênero. As preocupações do gótico com a identidade remontam a figuras e temas recorrentes nesse gênero literário, tais como o monstro e o duplo, elementos que Atwood emprega em sua narrativa para criticar os desdobramentos da identidade na pós-modernidade. Justificando o clamor de que a construção identitária se configura como um ideal normativo que executa a exclusão de aspectos culturalmente desvalorizados, discutirei, na primeira seção, a maneira como esse arranjo é explorado na apresentação de Grace Marks como um monstro social que incorpora o exterior constitutivo de identidades socialmente sancionadas. Aproveitando-se de outra das imagens recorrentes do gótico clássico – a ominosa figura do *doppelgänger* – Atwood aprofunda mais um degrau a abordagem do embate identitário encenado em *Alias Grace*, oferecendo, porém, material para a revisão da eficiência desse conceito na descrição das identidades metaforizadas no gótico pós-moderno e evidenciando que ele opera, em uma linguagem derridiana, sob rasura na pós-modernidade.

2.1 *I'M NOBODY – WHO ARE YOU?*[47]

Quem é Grace Marks? Essa pergunta poderia oferecer resoluções cabíveis e aceitáveis, não fosse o fato de que pouco ou nada se sabe ao certo a respeito da emblemática jovem que mobilizou o imaginário canadense no século dezenove e que, desde então, ressurge intermitentemente como personagem de obras ficcionais góticas ou não. Além de uma origem pouco clara, outro problema se impõe quando a pergunta é sutilmente pronunciada: as memórias de Grace Marks quanto ao dia dos crimes de que fora acusada estão (convenientemente?) comprometidas. Entretanto, é como assassina que a personagem é lembrada no folclore contemporâneo – "A razão para quererem me

[47] Emily Dickinson. *Poem 260.*

ver é que sou uma célebre assassina" (ATWOOD, 2008, p. 32)[48] – marca que traz consigo uma série de outras insígnias desprezíveis: louca, demônio, prostituta. Ainda assim, Atwood não se esquece de ressaltar o quão contraditórios são os fatos registrados a respeito de Grace. A escritora canadense, consciente do delicado processo que seria traçar um perfil biográfico da personagem sem parecer categórica ou tresler os inconfiáveis registros históricos, reconhece a multiplicidade de discursos em torno de Grace Marks como um fator que contribuiu para a estruturação de *Alias Grace* enquanto um romance pós-moderno – alicerçado na inconfiabilidade sobre a verdade da memória ou do enredo e na descontinuidade cronológica da narrativa. Atwood considera que

> [e]nquanto escrevia, eu me vi na contingência de considerar o número e a variedade de histórias contadas: as versões de Grace – havia várias – conforme relatadas pelos jornais e em sua "Confissão"; as versões de James McDermott, também múltiplas; a versão de Susanna Moodie; e aquelas dos comentaristas posteriores. Para cada versão, havia um narrador, mas – como é certo para todas as histórias – havia também um público; ambos eram influenciados por opiniões sobre política, sobre a criminalidade e seu tratamento adequado, sobre a natureza feminina – sua fraqueza e sedução, por exemplo – sobre a insanidade enfim, sobre tudo que mantinha alguma conexão com o caso (ATWOOD, 1998, p. 1515)[49].

Um dos propósitos da romancista ao optar por um registro em primeira pessoa sobre a personagem, transformando-a em narradora seletiva de suas memórias, é reforçar as dúvidas e incongruências verificáveis na acareação de discursos a respeito dela. Essa decisão contribuiu grandemente para o sucesso de *Alias Grace* como gótico pós-moderno, já que neste as preocupações concernentes à identidade são apresentadas em metáforas da descontinuidade, reveladas pela presença de personagens espectrais, duplicadas ou possuídas (BEVILLE, op. cit.). Para além disso, Atwood desvela preocupações mais sutis em torno do aspecto identitário, o qual constitui o horror central do gótico pós-moderno na visão de Beville: por intermédio da criação de uma personagem misteriosamente inapreensível, indefinível e ambígua, a escritora canadense

[48] No original: "The reason they want to see me is that I am a celebrated murderess" (ATWOOD, op. cit., p. 22)

[49] No original: "[a]s I wrote, I found myself considering the number and variety of the stories that had been told: Grace's own versions – there were several – as reported in the newspapers and in her 'Confession'; James McDermott's versions, also multiple; Susanna Moodie's version; and those of later commentators. For each story, there was a teller, but – as is true of all stories – there was also an audience; both were influenced by received climates of opinion, about politics, and also about criminality and its proper treatment, about the nature of women – their weakness and seductive qualities, for instance – and about insanity, in fact, about everything that head a bearing on the case."

desloca os limites do gótico do âmbito exclusivo do sobrenatural e os localiza na espaço humano da produção discursiva, reveladora de monstruosidades que aterrorizam tanto ou mais do que o horror sobrenatural.

A ficção gótica vitoriana foi obcecada pela produção de monstruosidades como uma resposta à noção específica de identidade então em desenvolvimento. Hall (2003) a denomina uma "noção moderna de identidade", a qual inaugura a linhagem de sujeitos soberanos inspirados na visão iluminista de mundo de Renée Descartes, segundo a qual o autodomínio e o autoconhecimento adviriam do potencial cognitivo e filosófico do indivíduo. No interior dessa concepção normalista e racional do Iluminismo no século dezoito, a identidade era concebida como privilégio de seres racionais, pensantes, cognoscentes e situados no centro do conhecimento – prerrogativas atribuídas ao sexo masculino naquele momento histórico. À medida que evoluía, essa concepção foi assimilada ao âmbito das ciências em desenvolvimento, tais como a teoria de evolução das espécies de Charles Darwin, de modo a influenciá-las e delegar ao homem a posição de topo de uma escala evolutiva que não dizia respeito exclusivamente a fatores da biologia humana atuando para a sobrevivência do mais forte, mas também ao fortalecimento de uma consciência histórica e intelectual tanto individual quanto coletiva.

Entretanto, a ideologia em torno do sujeito cognoscente e criador – que implicava em uma elaboração de discursos integrados à consciência moral e à ética científica –, associada a visões intrinsecamente cristãs de mundo, engendrou noções identitárias que radicalizaram os dualismos constituintes do pensamento ocidental moderno e criaram um espaço menosprezado para a abjeção de identidades inconformadas, que terminaram concebidas como monstruosidades. Essa concepção dualista, criada sobre paradigmas iluministas, associava o bem, o belo, o racional, o linear e a verdade às identidades aceitáveis e socialmente sancionadas. Entretanto, a monstruosidade rondava e ameaçava a existência exclusiva ou predominante de identidades culturalmente compartilhadas, acenando para a possibilidade de individualidades dissidentes e incompreensíveis, que ocuparam um espaço central na literatura gótica vitoriana. Por isso, J. Halberstam (1995) afirma que "a ficção gótica é uma tecnologia de subjetividades, que produz subjetividades desviantes contra as quais o normal, o saudável e o puro podem ser reconhecidos" (HALBERSTAM, op. cit., p.

02)[50], subjetividades estas que encontram na figura do monstro abjeto sua representação mais emblemática.

A categoria do abjeto[51] frequentemente aparece incorporada na ficção gótica vitoriana na figura de monstros sobrenaturais que metaforizam o processo de constituição de identidades. Ao lidar com os poderes da abjeção e com a centralidade desta à estruturação de oposições binárias que regulam as sociedades ocidentais, o gótico oferece uma visão crítica que revela a fragilidade e maleabilidade de tais oposições. Pois, se a abjeção é "aquilo que desestabiliza a identidade, a ordem, o sistema [...], o entrelugar, o ambíguo e o composto" (KRISTEVA, op. cit., p. 04)[52], seu potencial de subversão e implosão de identidades estáveis sugere um caminho apropriado para discussão sobre os perigos implicados em quaisquer tentativas de convencionar identidades inalteráveis e fixas.

Kristeva indica que a abjeção está amalgamada à sensação de horror, produzida na psique humana diante do reconhecimento do diferente, daquilo que desafia o normal e evidencia sua parcialidade. A constituição psicossocial da identidade, segundo ela, passa pelo reconhecimento e consequente rejeição da diferença. Por isso, a abjeção é apontada em alguns estudos como base sobre a qual se desenvolve o enredo gótico quando este gira em torno da identidade, reconhecendo-se que as narrativas pertencentes a tal gênero retratam os modos pelos quais a construção de identidades ideais e

---

[50] No original: "[g]othic fiction is a technology of subjectivity, one which produces the deviant subjectivities opposite which the normal, the healthy, and the pure can be known."

[51] O abjeto aparece como elemento fundador de estudos como os de Kristeva (op. cit.) e Mary Douglas (2010). Kristeva explica que a etimologia do termo determina seu significado como "aquilo que foi excluído", interligando o abjeto a tudo quanto é excluído porque rompe com a ordem social. Nesse sentido, ela postula o abjeto como algo que causa mal extremo àquele que o contempla, exatamente por evidenciar a transitoriedade de reconhecimento social a que o indivíduo está sujeito em razão de sua maior ou menor aceitação das leis que regulam a comunidade. A abjeção é tomada como um processo primário ao indivíduo, já que suas primeiras manifestações psíquicas remetem à clivagem entre a mãe e o bebê no momento do parto, quando o indivíduo primeiro experiencia o trauma de ser arrancado de seu local de conforto. Como consequência, o processo de abjeção se inicia antes mesmo de o indivíduo ingressar no universo do Simbólico, e o trauma aí causado ecoará futuramente em sanções de toda ordem que o obrigam a aceitar as normas de comportamento social. Esse estado de indeterminação, em que o indivíduo oscila entre o ser e o não ser, aproxima-se, segundo Kristeva, de outras imagens que metaforizam essa transição orgânica: o cadáver, a decomposição, a podridão e o lixo. A sensação de horror e asco provocada diante da contemplação desses elementos indicaria, assim, a existência profunda de um medo de reviver o trauma da exclusão, e levaria a uma aceitação tácita das normas sociais. O abjeto, ela explica ainda, transita entre o sujeito e o objeto, criando um espaço liminal para o tabu. Doulgas, por sua vez, trata da abjeção como processo que fundamenta as relações sociais e regula a massificação a partir da eleição de bodes expiatórios, que incorporam a maldade e cujo sacrifício sustenta a isonomia da comunidade. Esses aspectos serão retomados no decorrer das observações tecidas nos próximos capítulos.

[52] No original: "[abjection is] what disturbs identity, system, order... the in-between, the ambiguous, the composite."

convencionais depende da exclusão de traços que podem ameaçar a pureza e coerência do eu, bem como dos regimes de poder no interior dos quais esse eu se torna inteligível. Estudos como os de Jerrold E. Hogle (2002) e Williams (1995) afirmam que a abjeção é ficcionalmente elaborada em experiências de deslocamento e na exploração de imagens aterradoras que evocam estados de indeterminação. O gótico e a abjeção são, portanto, dimensões interrelacionadas de experiências que remetem a momentos de multiplicidade e violência, tais como o parto e a morte. Esse gênero literário incorporou a abjeção em caóticas narrativas em que o passado emerge tanto quanto lócus de medo quanto de desejo. Por isso, personagens do gótico comumente consideram o passado de maneira ambígua, demonstrando seu medo de que ele traga à tona segredos melhor mantidos escondidos, ao passo que o desejam como lugar de pressuposta ordem e comunhão. No gótico, o passado emerge como local paradoxal que anuncia a manutenção da ordem, mas também como local onde imperam a violência desregrada e a superstição. É, sobretudo, um local de abjeção, uma construção que engolfa o indivíduo e sobre a qual toda sorte de transgressões é projetada.

O horror da abjeção – conforme evocado no título de um dos principais ensaios sobre o assunto, *Powers of horror*, de Julia Kristeva (op. cit.) – exerce um poder primordial na estruturação da identidade. O horror tem lugar quando o indivíduo é forçado a encarar seus dejetos e reconhecê-los como parte de si mesmo ou, eu acrescentaria, sob uma outra leitura, quando sua monstruosidade é subitamente reconhecida como parte constituinte de sua identidade, parte que precisa ser extirpada para que se evite sua incoerência e inconsistência. Butler denomina essa parte abjeta de "exterior constitutivo", espaço compreendido como uma matriz de seres abjetos que, tendo sua subjetividade renegada, servem-se ao papel de parâmetro contra o qual o indivíduo postula sua identidade. Paradoxalmente, são esses seres abjetos que ameaçam a integridade de identidades culturalmente aceitáveis. É o exterior constitutivo, como metáfora do abjeto, que incorpora o elemento excluído nos processos de formação identitária das personagens do gótico vitoriano e também do gótico pós-moderno, embora as monstruosidades que daí emirjam sejam estruturadas de modos diferentes.

Eu gostaria de argumentar que, ao ser acusada de assassina e desqualificada como louca, Grace Marks é convertida em um *monstro social* e, consequentemente, em um símbolo de abjeção. Isso só se faz possível porque ela incorpora o papel de exterior constitutivo de identidades socialmente sancionadas e as ameaça com sua presença

quase espectral, engendrando reações ambíguas e sublimes de desejo e horror. Exatamente por incorporar o exterior constitutivo de tais identidades, a personagem assimila traços incongruentes, sendo concebida em termos múltiplos e contraditórios que se opõem à pressuposta organização e coesão que definiriam as identidades convencionais de diversas outras personagens do romance. Contudo, o transcorrer de sua narrativa contribui para solapar as certezas dessas mesmas personagens, de modo que se termina a leitura do livro com a inerente sensação de que identidade alguma sobreviveu ilesa ao contato com Grace. É na multiplicidade de traços constitutivos, bem como na rebeldia de uma conduta culturalmente inadequada, mais do que na emergência de um corpo fisicamente grotesco, que a monstruosidade de Grace é apresentada ao leitor do romance. Ao mobilizar as estratégias narrativas do gótico para a construção de sua protagonista como a figura monstruosa que ronda e ameaça a estabilidade dos seres ao redor, Atwood elabora sua paródia pós-moderna do gótico vitoriano a partir da reapropriação da convenção narrativa do monstro, de que ela faz uso para nos apresentar Grace Marks como uma personagem cuja monstruosidade reside na multiplicidade de traços frequentemente incongruentes. Este monstro é humano – não seria essa uma monstruosidade ainda mais assustadora? – e, por isso, ao mesmo tempo em que desperta medo e repulsa, atrai a atenção de curiosos e cidadãos comuns, médicos, cientistas e literatos, ao passo que, paulatinamente, reconquista o espaço da convivência social marcado pela constante desconfiança que o converte em uma atração.

O conceito de monstro, no âmbito do gótico, remete a uma infinidade de possibilidades. Botting afirma que "o termo monstro é também aplicado em julgamentos estéticos a trabalhos não naturais, disformes, que desviavam ou da regularidade atribuída à vida e à natureza ou da simetria e proporção valorizadas em qualquer forma de representação" (BOTTING, op. cit., p. 18)[53], ou seja, trata-se de uma representação grotesca que questiona a validade de paradigmas clássicos sobre o belo.[54]

---

[53] No original: "[t]he term monster is also applied in aesthetic judgments to works that were unnatural and deformed, that deviated either from the regularity attributed to life and nature or from the symmetry and proportion valued in any form of representation."

[54] Por isso, a figura do monstro está em confluência com a categoria de *sublime*, segundo elaborada por Burke (1998), para quem a contemplação da beleza estética desdobra-se em duas formas contíguas: há, por um lado, objetos que são da ordem do belo, que atendem aos pressupostos clássicos de beleza, reproduzidos no pensamento iluminista a partir das diretrizes de concisão, linearidade, racionalidade e economia; e há, por outro lado, objetos que são da ordem do sublime, aqueles cuja contemplação desperta não o prazer do belo, mas o prazer do terror. Por isso, o filósofo iluminista conceitua o sublime como "tudo aquilo que se destina a excitar ideias de dor e perigo, isto é, tudo aquilo que é terrível, ou relativo a objetos terríveis, ou que opera de modo análogo ao terror" (op. cit., p. 36). Nesse sentido, o monstro é um

Botting afirma, ainda, que o monstro é uma representação do excesso ou do arrebatamento emocional que estrutura o gótico inglês. A figura monstruosa tanto poderia metaforizar as transgressões de ordem física, moral e sexual dos temíveis vilões góticos quanto serviria à elaboração de manifestações do insólito e do sobrenatural no interior da narrativa. Halberstam (op. cit.), por sua vez, acredita que os excessos ligados ao monstro metaforizam o processo de elaboração das identidades modernas no interior de paradigmas binários de pensamento. O monstro seria, portanto, um meio termo entre os extremos classificatórios de que se constitui o pensamento ocidental: masculino/feminino, mente/corpo, nativo/estrangeiro, dentre outros. Trata-se, portanto, de um ser ambíguo, que aceita a influência de cada termo desqualificado de cada binarismo e dela se alimenta – um ser que incorpora a abjeção e faz dela seu próprio meio de existência. Como assevera Halberstam, "o monstro gótico representa muitas respostas à questão sobre quem deve ser removido da comunidade como um todo" (HALBERSTAM, op. cit., p. 03)[55], isto é, sinaliza o exterior constitutivo da identidade, removido e feito abjeto no intuito de preservar a pureza e predominância de formações identitárias culturalmente empoderadas.

As narrativas sobre o monstro no gótico vitoriano são reguladas segundo a ótica identitária que encontra no processo de identificação uma metáfora preciosa, que é frequentemente elaborada na cena em que o indivíduo monstruoso se reconhece diante de sua imagem espelhada. Em *Frankenstein*, de Mary Shelley (2003), a máxima narrativa sobre o monstro, essa experiência provoca o choque da criatura, um ser grotesco criado por um cientista ousado que anseia as potencialidades criadoras de um deus. Após a fuga do laboratório de criação e a percepção de que sua presença espanta os seres ao redor, a criatura, parcialmente aclimatada às atividades humanas e familiarizada com variadas expressões de linguagem, captura uma imagem de si mesma refletida sobre as águas de um lago:

> Eu admirara as formas perfeitas de meus vizinhos – sua graça, beleza e semblantes delicados: porém quanto me aterrorizei quando

---

ser que habita a ordem do sublime, despertando prazer por intermédio de sensações tais como a dor, o perigo e o próprio terror.
No original: "[w]hatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror."

[55] No original: "the Gothic monster represents many answers to the question of who must be removed from the community at large."

> vislumbrei a mim mesmo em uma poça transparente! Recuei de súbito, incapaz de crer que era eu mesmo quem estava refletido no espelho; e quando enfim me convenci por inteiro de que eu era, de fato, este monstro, fui inundado pelas mais amargas sensações de prostração e mortificação. Ai! Eu sequer conhecia então os efeitos fatais dessa deformidade miserável. (SHELLEY, op. cit., p. 112-113)[56]

A criatura desnorteada se reconhece monstruosa por sua deformidade física, que em muito se opõe aos traços belos e regulares dos vizinhos aos quais ele secretamente auxilia. Segundo a psicanálise de Lacan, é por intermédio do reconhecimento especular que o indivíduo abre caminho para sua inserção no campo da cultura, já que incorpora o conhecimento de si enquanto indivíduo separado dos demais, além de reconhecer em si os traços físicos humanos que determinam sua associação com os outros deste determinado grupo. Para a criatura de *Frankenstein*, todavia, esse processo se dá de modo inverso: ao confrontar sua imagem refletida no lago, ele toma conhecimento de sua irreconciliável diferença com os membros da raça humana, o que o converterá em uma ameaça à integridade do homem e, como consequência, determinará sua abjeção do campo do convívio social.

É interessante notar como, em seu romance, Mary Shelley articula uma visão irônica sobre a beleza em oposição à abjeção. Ao selecionar os corpos para a montagem de sua criatura, Victor Frankenstein havia escolhido aqueles que melhor representavam o ideal neoclássico de beleza, optando pela pele alva e translúcida, os cabelos negros, os olhos lânguidos. Entretanto, o que resulta é o horror diante da abjeta figura, digna de nojo porque composta de pedaços de cadáveres. Para Kristeva (op. cit.), a figura do cadáver decomposto simboliza a abjeção na medida em que evidencia a fragilidade do corpo vivo. Por isso, ao contemplar sua criação – sua própria prole – Frankenstein encara o corpo abjeto, metáfora do retorno do cadáver à vida e evidência da morte, e o renega profundamente como mecanismo de autoproteção. No romance de Mary Shelley, a monstruosidade, a deformidade física e a morte estão, assim, superpostas como símbolos de abjeção. A deformidade física, em especial, transmuta-se em símbolo da

[56] No original: "I had admired the perfect forms of my cottagers – their grace, beauty and delicate complexions: but how was I terrified when I viewed myself in a transparent pool! At first I started back, unable to believe that it was indeed I who was reflected in the mirror; and when I became fully convinced that I was in reality the monster that I am, I was filled with the bitterest sensations of despondence and mortification. Alas! I did not yet entirely know the fatal effects of this miserable deformity."

deformidade moral quando as atitudes criminosas da criatura são deflagradas por seu senso de solidão e de vingança.

Enquanto criatura sublime, o monstro é o alvo da prazerosa contemplação da abjeção e adquire o *status* de um espetáculo aos olhos de seus contempladores, que o encaram com um misto de desejo e repulsa. É essa mesma contradição que perpassa o reconhecimento de Grace Marks como uma celebridade no Canadá do século dezenove. Seu envolvimento em crimes de extrema violência, sua condenação à prisão perpétua, seu diagnóstico de insanidade e a execução pública de seu suposto comparsa repercutiram diante dos olhos vorazes de um público sedento por sangue, que ansiava, por intermédio da contemplação das mais horrendas vilanias e de sua consecutiva punição, pela catártica segregação entre o culturalmente aceito e o absolutamente abjeto. A monstruosidade de Grace foi, em grande medida, construída para atender aos clamores de uma legião de espectadores que encontravam, na punição pública do crime, o prazer de presenciar o espetáculo da violência. A personagem se revela consciente dessa necessidade pública de seleção e violação de um bode expiatório e entende que sua autorrevelação, parte de seu processo de autoconhecimento, passa pelo reconhecimento desse papel que lhe foi atribuído:

> Meus cabelos estão se soltando debaixo da touca. Os cabelos vermelhos de um ogro. Uma besta selvagem, segundo o jornal. Um monstro. Quando vierem com meu jantar, vou pôr o balde que serve de penico na cabeça e me esconder atrás da porta e isso vai assustá-los. Se querem tanto um monstro, é preciso lhes dar um. (ATWOOD, 2008, p. 43)[57]

A descrição do monstro descabelado, animalizado e feroz, é correlata aos episódios de loucura da personagem, que a imprensa tão grandemente noticiou em sua assídua redação do caso e de suas repercussões. A imprensa foi o principal veículo encarregado de apresentar Grace Marks ao público como um ser monstruoso. Atwood (1998) lembra que os próprios jornais da época eram dotados de orientações políticas diferentes, advindas da rebelião de 1837 que buscava uma reforma política para o oeste canadense, o que os levou a apoiar ou acusar Grace Marks de modo tendencioso. Os

[57] No original: "My hair is coming out from under my cap. Red hair of an ogre. A wild beast, the newspaper said. A monster. When they come with my dinner I will put the slop bucket over my head and hide behind the door, and that will give them a fright. If they want a monster so badly, they ought to be provided with one." (ATWOOD, 1997, p. 33)

jornais conservadores dos *Tories* canadenses posicionaram-se contra Grace já que ela era acusada de tramar e cometer o assassinato de seu patrão, também um *Tory*; porém os jornais reformistas, ocupados das causas trabalhistas que em muito se modificaram em função da rebelião, posicionaram-se favoravelmente a ela. De toda forma, predominou, nesse embate, a imagem de indivíduo monstruoso que a personagem incorporou, como sua fala revela. Também contribuiu, para isso, a narrativa de Susanna Moodie, ao retratar Grace Marks como mulher insana e assombrada pela culpa. A insanidade da personagem, reforçada por alguns e questionada por outros, colaborou para adensar os aspectos monstruosos a ela arrogados.

A loucura episódica de Grace Marks é explorada em sugestões de um transtorno de múltiplas personalidades, especialmente metaforizado na pessoa de Mary Whitney, como discutirei na seção a seguir. Ainda assim, o efetivo diagnóstico de transtorno de personalidade é fortemente questionado pelas possibilidades de intervenção sobrenatural ou mesmo pela residual possibilidade de que Grace não passe de uma mentirosa contumaz. De todo modo, seu diagnóstico de loucura foi parte da estratégia de defesa articulada por Kenneth MacKenzie, a qual lhe garantiu a conversão da pena capital para a de prisão perpétua que a manteve encarcerada por cerca de 30 anos em hospícios e penitenciárias diversos. Em conjunto com a possibilidade da loucura, outras características excepcionais contribuíram para o apelo público que a personagem protagonizou: sua pouca idade, sua acentuada beleza, o fato de ser estrangeira e a simbólica insubordinação de classe e gênero contida em sua rebeldia, já que os crimes de que era acusada foram considerados um ataque tanto ao patriarcado[58] quanto à estruturação das hierarquias de classe social do Canadá. A personagem reflete no romance que

> [f]oi meu próprio advogado, sr. Kenneth MacKenzie, quem disse a eles que sou quase uma idiota. Fiquei furiosa por causa disso, mas ele disse que essa era de longe a minha melhor chance e que eu não deveria parecer muito inteligente. Disse que defenderia meu caso com o máximo de sua capacidade, porque, qualquer que fosse a verdade da situação, eu não passava de uma criança, na época, e ele achava que o caso se resumia a uma questão de livre-arbítrio e se uma pessoa o possuía ou não. Ele era um senhor gentil, embora eu não entendesse

[58] Importante esclarecer que o uso do termo *patriarcado* e suas implicações teóricas não demonstram, aqui, um desconhecimento quanto à evolução teórica do feminismo. Embora consideradas noções hoje em desuso, elas ainda são importantes para descrever a estruturação das relações desiguais de gênero no século dezenove, como aparecem descritas, por exemplo, em *Alias Grace*.

> quase nada do que dizia, mas deve ter sido uma boa defesa. (ATWOOD, 2008, p. 33)[59]

A insanidade atribuída a ela passa, portanto, pela construção de uma identidade aberrante porque insubordinada, questionadora e inapreensível, o que torna possível reformular seu papel de subalterna e sua posição de abjeção no âmbito dos espaços culturais em que atua. A questão da insanidade ganhava especial atenção na segunda metade do século dezenove, especialmente pelo desenvolvimento mais acentuado da medicina e da psicanálise, e de suas técnicas de abordagem da patologia mental. Entretanto, em muitos casos, os aspectos definidores da condição de insanidade continuavam sendo mais próximos do social do que do exclusivamente patológico. Leila Harris e Lilian Pinho (2003) argumentam, portanto, que o conceito de loucura encenado na narrativa de Margaret Atwood é mostrado em toda a sua arbitrariedade, já que a insanidade atribuída à personagem resulta de uma confluência de características discursivamente construídas e socialmente compartilhadas, que levam em consideração aspectos de gênero, classe e nacionalidade culturalmente compreendidos como fora dos padrões de normalidade. Sendo uma mulher irlandesa pobre, Grace Marks foi consequentemente rotulada como louca. Sua loucura estaria mais fortemente relacionada ao papel que ocupava na sociedade do que a qualquer processo patológico de perda da sanidade mental.

Eu gostaria de ampliar esse argumento e problematizá-lo um pouco mais, propondo que a insanidade atribuída à personagem resulta, aqui, do amedrontador reconhecimento e consequente rejeição de todos aqueles aspectos que desafiam a estabilidade de uma identidade burguesa convencional – a do homem canadense de classe alta – e, ao fazê-lo, situam a loucura como um traço que simboliza a abjeção do exterior constitutivo dessa identidade. O assassinato de Thomas Kinnear e a consequente acusação de envolvimento de Grace receberam tamanha notoriedade porque, simbolicamente, ameaçaram a estabilidade de identidades fortemente marcadas por aspectos dominantes de gênero, raça, nacionalidade e classe; o diagnóstico de

[59] No original: "[i]t was my own lawyer, Mr. Kenneth MacKenzie, Esq., who told them I was next door to an idiot. I was angry with him over that, but he said it was by far my best chance and I should not appear to be too intelligent. He said he would plead my case to the utmost of his ability, because whatever the truth of the matter I was little more than a child at the time, and he supposed it came down to free will and whether or not one held with it. He was a kind gentleman although I could not make head nor tail of much of what he said, but it must have been a good pleading." (ATWOOD, 1997, p. 23)

loucura da personagem e a consequente mobilização das massas consistiram em tentativas de reorganizar o sistema binário de classificação identitária a partir de um forçoso e evidente processo de abjeção, o que resultou na construção de uma identidade de louca formada por fragmentos e traços díspares, conquanto correlacionados.

Ampliando ainda mais esse raciocínio, creio ser possível associar a ideia de loucura à de monstruosidade pelo viés da multiplicidade que estrutura a representação pós-moderna da identidade de Grace Marks. Se o que a faz louca não é uma patologia, não é, tampouco, o mero fato de se tratar de uma mulher irlandesa pobre. Trata-se, antes, da ineficiente reunião de tais aspectos em um construto sólido, inteligível ou considerado como uma identidade válida, exatamente por serem eles os exteriores constitutivos de identidades socialmente sancionadas. É no fato de incorporar a impossibilidade identitária que reside a loucura da personagem, e é pelo mesmo viés que sua monstruosidade é construída. O monstro social em que se converte Grace Marks só existe, portanto, em função da dispersão e fragmentação que resultam em um construto identitário pós-moderno, construto este que questiona a validade das convencionais identidades vitorianas e, consequentemente, é rejeitado e abjeto.

De maneira complementar, o diagnóstico de insanidade atribuído à jovem esfinge possibilita reforçar os múltiplos e ambíguos traços que compõem sua monstruosidade, especialmente por se tratar de um diagnóstico questionável. Em *Alias Grace*, as cartas trocadas entre o Dr. Jordan e os antigos médicos responsáveis pelo tratamento de Grace Marks revelam visões contraditórias e inassimiláveis quanto ao diagnóstico de loucura da personagem. A primeira delas, emitida pelo doutor Workman, responsável pela guarda de Grace no Provincial Lunatic Asylum por cerca de três meses, assim afirma:

> [q]uanto ao grau de insanidade com que ela foi inicialmente afetada, sou incapaz de me pronunciar. A minha impressão é de que, por um bom período até a minha chegada, ela se manteve suficientemente sã para assegurar sua remoção do Asilo. […] Ocasionalmente, ela sofre de excitação nervosa e de uma dolorosa reação anormal do coração. (ATWOOD, 2008, p. 58)[60]

[60] No original: "[a]s to the degree of insanity by which she was primarily affected, I am unable to speak. It was my impression that for a considerable time past she had been sufficiently sane to warrant her removal from the Asylum. [...] She suffers occasionally under nervous excitement and overaction of the heart." (ATWOOD, 1997, p. 48)

Se a visão do doutor Workman sugere discretamente a "excitação nervosa" de que padeceram inúmeras mulheres antes da própria Grace, isto é, a possibilidade de histeria, a opinião do doutor Bannerling, que esteve à frente dos cuidados de Grace Marks por mais de um ano, é categórica no sentido de apontar o fraudulento diagnóstico:

> [Grace] não era de fato insana, como fingia ser, mas procurava tapar meus olhos de uma maneira flagrante e calculada. […] Ela é tão desprovida de princípios morais quanto de escrúpulos e usará qualquer meio ao seu alcance. (ATWOOD, 2008, p. 82)[61]

O romance de Atwood não se compromete com nenhuma das duas possibilidades. Ambas são, em momentos distintos, levantadas, examinadas e deixadas em aberto, o que também fundamenta a ambiguidade de sua personagem central. Mesmo o Dr. Jordan, defensor de métodos menos conservadores, não consegue produzir um diagnóstico de Grace Marks, já que se mostra incapaz de manter uma visão imparcial diante da sedutora narrativa que é desfiada diante de seus olhos. Nessa impossibilidade, reside a insolúvel dúvida que paira sobre Grace e que fundamenta a multiplicidade que a constitui como monstro.

No contexto dessa multiplicidade, também o gótico pós-moderno de Atwood presenteia seu leitor com a cena de identificação do monstro diante de sua imagem. Evocando o episódio narrado pela criatura de Frankenstein no romance de Mary Shelley, Grace Marks é retratada na clássica cena de identificação a partir de uma imagem especular:

> Às vezes, quando estou espanando o espelho com as uvas, olho minha imagem nele, embora eu saiba que isso é vaidade. À luz da tarde na sala de estar, minha pele tem um tom arroxeado, como uma contusão esmaecida, e meus dentes ficam esverdeados. Penso em tudo o que foi escrito a meu respeito – que sou um demônio desumano, uma vítima inocente de um canalha, forçada contra a minha vontade e com a própria vida em risco, que eu era ignorante demais para saber como agir e que me enforcar seria um crime judiciário, que eu gosto de animais, que sou muito bonita, com uma pele radiante, que tenho olhos azuis, que tenho olhos verdes, que meus cabelos são ruivos e

[61] No original: "[s]he was not in fact insane, as she pretended, but was attempting to pull the wool over my eyes in a studied and flagrant manner. […] She is as devoid of morals as she is of scruples, and will use any unwitting tool that comes to hand." (ATWOOD, 1997, p. 71).

> também que são castanhos, que sou alta e também de estatura mediana, que me visto com propriedade e decência, que para isso roubei uma mulher morta, que sou ligeira e esperta em meu trabalho, que tenho má índole e um temperamento genioso, que tenho a aparência de uma pessoa acima da minha humilde condição social, que sou uma pessoa dócil, de natureza afável, de quem nunca ninguém se queixou, que sou astuta e insidiosa, que sou fraca da cabeça, quase uma retardada. E eu me pergunto: como posso ser todas essas coisas distintas ao mesmo tempo? (ATWOOD, 2008, p. 33)[62]

Aqui, o aspecto físico da personagem não dista grandemente de uma monstruosa figura; a coloração violeta da pele e esverdeada dos dentes – semelhante à coloração do cadáver em processo de decomposição – opõe-se, contudo, às verborrágicas descrições que os jornais fizeram de seu físico e de sua personalidade. É interessante observar que, ao reproduzir essas falas diversificadas, Grace faz uso da conjunção "e", ou mesmo de vírgulas, compondo uma sintaxe da adição que se revela promissora na descrição de um monstro que tudo aglutina. Não há oposição entre características díspares, mas sim uma infinita e grotesca agregação. Diante dos múltiplos aspectos que lhe são conferidos, a identificação da personagem se mostra naturalmente confusa e ineficiente. Sua indagação ao final desse elenco de características obviamente ambíguas se justifica como reconhecimento do corpo monstruoso em que ela foi tornada. A descrição metaforiza a costura de pedaços aleatórios e nem sempre combinantes que levou, por exemplo, à manufatura do monstro de Victor Frankenstein. O resultado é um construto de apreensão problemática, senão impossível: é impraticável determinar quais são os traços que melhor se aplicam à aparência de Grace Marks, à sua personalidade ou efetiva participação em crimes de assassinato. Fragmentada que é, sua identidade tem caráter consubstancialmente pós-moderno.

---

[62] No original: "Sometimes when I am dusting the mirror with the grapes, I look at myself in it, although I know it is vanity. In the afternoon light of the parlour, my skin is a pale mauve, like a faded bruise, and my teeth are greenish. I think of all the things that have been written about me – that I am an inhuman female demon, that I am an innocent victim of a blackguard forced against my will and in danger of my own life, that I was too ignorant to know how to act and that to hang me would be judicial murder, that I am fond of animals, that I am very handsome with a brilliant complexion, that I have blue eyes, that I have green eyes, that I have auburn and also brown hair, that I am tall and also not above the average height, that I am well and decently dressed, that I robbed a dead woman to appear so, that I am brisk and smart about my work, that I am often of a sullen disposition with a quarrelsome temper, that I have the appearance of a person rather above my humble station, that I am a good girl with a pliable nature and no harm is told of me, that I am cunning and devious, that I am soft in the head and little better than an idiot. And I wonder, how can I be all of these different things at once?" (ATWOOD, 1997, p. 23)

No interior desse paradigma ambíguo de caracterização, Grace Marks oscila entre os estereótipos tipicamente atribuídos às mulheres no gótico vitoriano. Nele, as convencionais e estereotípicas descrições de personagens femininas opunham-se em dois segmentos: o da virginal heroína, frágil, amável e benevolente, e o da *femme fatale*, diabólica, emocionalmente corrompida e sexualmente predatória (SNODGRASS, op. cit.). Não sendo exatamente anjo nem demônio, Grace é, ao mesmo tempo, a singela heroína aprisionada cuja honra é ameaçada, conforme modelo instituído pelas narrativas de Ann Radcliffe, e demônio disfarçado sob a pele feminina, recuperado da ficção de Matthew Gregory Lewis. Sob o primeiro olhar do Dr. Jordan, Grace é descrita como típica heroína radcliffeana, de uma beleza amedrontada e sensual, aprisionada e à espera do herói salvador:

> Era uma imagem quase medieval em suas linhas simples, sua claridade angular: uma freira na clausura, uma donzela prisioneira na torre, à espera da morte na fogueira no dia seguinte ou então da chegada do herói que virá salvá-la no último instante. A mulher encurralada; o vestido de presidiária caindo reto, escondendo pés que certamente estariam descalços; o colchão de palha no chão; os ombros timidamente curvados; os braços apertados junto ao corpo magro; os longos fios de cabelos ruivos escapando do que parecia ser, à primeira vista, uma grinalda de flores brancas – e especialmente os olhos, enormes no rosto pálido e dilatados de medo ou numa súplica muda. (ATWOOD, 2008, p. 70)[63]

Essa caracterização, propositalmente estereotipada e influenciada por uma visão romântica correlata ao gótico vitoriano, atesta a consciência de Atwood sobre as convenções narrativas do gênero, numa postura criativa coerente com as preocupações da escrita pós-moderna em geral, e do gótico pós-moderno enquanto gênero que se reapropria parodisticamente das convenções narrativas estruturadas por seus predecessores. A figura da heroína aprisionada e em perigo, aguardando solenemente a chegada de seu salvador, atende à caracterização das protagonistas femininas do gótico inglês, especialmente aquelas presentes no gótico feminino, as quais, como salienta Moers (1985), agem a um só tempo como corajosas heroínas e vítimas indefesas. A

[63] No original: "It was an image almost medieval in its plain lines, its angular clarity: a nun in a cloister, a maiden in a towered dungeon, awaiting the next day's burning at the stake, or else the last-minute champion come to rescue her. The cornered woman; the penitential dress falling straight down, concealing feet that were surely bare; the straw mattress on the floor; the timorous hunch of the shoulders; the arms hugged close to the thin body, the long wisps of auburn hair escaping from what appeared at first glance to be a chaplet of white flowers – and especially the eyes, enormous in the pale face and dilated with fear, or with mute pleading – all was as it should be." (ATWOOD, 1997, p. 59)

visão romântica em torno de Grace Marks faz com que ela surja como uma santa injustiçada do interior da catastrófica acusação de assassinato, porém não condiz com os demais discursos proferidos sobre ela. Por isso, a mesma consciência criadora que a apresenta como heroína gótica procede à descaracterização imediata dessa descrição, levada a termo quando Grace aproxima-se do Dr. Jordan e este a vê de forma mais clara, menos idealizada e infinitamente menos romântica. Ironicamente, Grace se apresenta como uma mulher comum, de modo algum diferente das demais prisioneiras:

> Então Grace deu um passo à frente, saindo da luz, e a mulher que ele vira um instante atrás de repente já não estava mais ali. Em seu lugar, havia uma mulher diferente – mais aprumada, mais alta, mais confiante, usando o vestido convencional da penitenciária, com uma saia de listras azuis e brancas sob a qual se viam seus pés, de maneira nenhuma descalços, mas em sapatos comuns. Havia até menos fios de cabelo soltos do que ele pensara: a maior parte estava enfiada debaixo de um gorro branco. (ATWOOD, 2008, p. 71)[64]

A visão menos onírica sobre a personagem abre caminho para sua associação a acontecimentos criminosos, cuja verdade, embora permaneça duvidosa ao longo da narrativa, constitui o objeto de busca de todos os envolvidos em conceder a Grace um perdão oficial. É a contígua associação entre ela e os assassinatos de Kinnear e Montgomery que conduz à sua conversão em monstro social, aproximando-a da figura da mulher como descrita na narrativa lewisiana e culminando na construção de uma personagem de contornos incertos, porquanto fragmentados e sutilmente questionadores da univocidade e superficialidade com que a mulher aparece retratada nas narrativas góticas da tradição inglesa. Mais adequada a um construto identitário de contornos pós-modernos, Grace Marks tem sua identidade construída pela associação de traços conflitantes, que adquirem aspectos menos sóbrios pela intervenção da figura do duplo e de episódios de possessão que complicam a trama e a filiam à nova tradição do gótico pós-moderno e sua ênfase na fluidez da identidade, emblematizada como fonte de terror. Como consequência dessa rebeldia identitária, que a promove como exterior constitutivo e símbolo de abjeção, Grace permanece fadada a vagar no entrelugar do público e do privado, em locais construídos como sinais de abjeção. Em *Alias Grace*,

[64] No original: "But then Grace stepped forward, out of the light, and the woman he's seen the instant before was suddenly no longer there. Instead there was a different woman – straighter, taller, more self-possessed, wearing the conventional dress of the Penitentiary, with a striped blue and white skirt beneath which were two feet, not naked at all but enclosed in ordinary shoes. There was even less escaped hair than he'd thought: most of it was tucked up under a white cap." (ATWOOD, 1997, p. 59)

os principais espaços que metaforizam a abjeção são a prisão e o manicômio, locais que desempenham uma função normalizadora de readequação e docilização dos corpos (FOUCAULT, 2007b). É interessante observar que tais locações são aparatos onde são estruturadas relações de poder que têm como proposta o reenquadramento do indivíduo às normas por intermédio de sua própria abjeção. Nesses espaços, o corpo insubordinado é forçosamente excluído com o intuito de se restabelecer a ordem social por meio de uma estrita vigilância e punição. É também aí que o corpo é revelado em sua total perecibilidade, espantando por sua fragilidade. O corpo encarcerado, flagelado e devidamente punido, frequentemente em estado de decomposição, marca, no gótico, a relação cultural de medo, desprezo e nojo pela morte, representação complementada pela necessidade higienista de livrar-se dos restos mortais:

> Será que esqueceram que estou aqui? Terão que trazer mais comida, ou ao menos mais água, ou vou morrer de fome, vou definhar, minha pele vai secar, vai ficar amarelada como lençóis velhos; virarei um esqueleto, serei encontrada daqui a meses, anos, séculos, e dirão Quem é essa, deve ter sido esquecida, Bem, varra todos esses ossos e sujeira para o canto, mas guarde os botões, não faz sentido desperdiçá-los, não há mais nada que se possa fazer. (ATWOOD, 2008, p. 45)[65]

A ironia dessa passagem é latente, já que a história de Grace Marks, longe de ser esquecida, permanece extremamente representativa do folclore canadense até a contemporaneidade. Permanece, entretanto, como um incômodo *skeleton in the closet*, acenando para um passado sombrio de violência, possível injustiça e negligência. O esqueleto de Grace, nesse órbita, é uma metáfora clara de monstruosidade e abjeção. Localizado nos interstícios e câmaras secretas da história canadense, ele marca uma relação problemática com segredos que se recusam a permanecer ocultos e com histórias que demandam reexames constantes no intuito de se produzirem representações mais coerentes sobre a memória e a identidade canadenses. A súbita aparição do esqueleto revela, por fim, a ambiguidade de que consiste o abjeto – simbolizando a morte, ainda que seja a parte mais imperecível do corpo humano – e

[65] No original: "Have they forgotten I'm in here? They'll have to bring more food, or at least more water, or else I will starve, I will shrivel, my skin will dry out, all yellow like old linen; I will turn into a skeleton, I will be found months, years, centuries from now, and they will say Who is this, she must have slipped our mind, Well sweep all those bones and rubbish into the corner, but save the buttons, no sense in having them go to waste, there's no help for it now." (ATWOOD, 1997, p. 35)

eleva a abjeção ao patamar de um processo que constitui, também, a construção dos discursos da história.

O monstro é uma convenção narrativa do gótico que revela profundas ansiedades relativas à construção discursiva da identidade e ao funcionamento da abjeção nesse processo. Tanto no gótico clássico quanto no pós-moderno, a monstruosidade consiste no exterior constitutivo das identidades culturalmente aceitáveis, o que justificaria sua paródia no contexto do gótico de Atwood. Entretanto, aqui, o monstro se revela antes pela multiplicidade e imprecisão que marcam a própria impossibilidade identitária na pós-modernidade, e não tanto pela lógica binária que determina o reconhecimento negativo de sua condição grotesca e inumana em textos da tradição, como *Frankenstein*. Grace é concebida como um monstro porque assimila traços menosprezados na formação de identidades sancionadas e inteligíveis – especialmente os componentes de mulher, pobre e louca – traços que, reunidos, dificilmente constituem uma formação identitária válida em uma sociedade burguesa e patriarcal. A caracterização da identidade pós-moderna de Grace Marks se faz, portanto, por meio de estratégias que remetem ao gótico, mostrando-se ambígua e constantemente contraditória, o que contribui para reforçar a visão monstruosa e abjeta que emerge dos discursos produzidos sobre ela.

Nesse sentido, a aparição do esqueleto de Grace Marks compõe uma metafórica recusa da abjeção de que ela se vê vitimada, na medida em que encerra o imperecível e reafirma a existência, ainda que ambígua, da personagem. A caveira acena, ainda, para a sua incômoda sobrevivência, que enseja a necessidade de lhe conferir voz para que ela subverta sua condição de subalterna (SPIVAK, 2013). É através da narrativa de suas memórias que a personagem procura romper, ainda que parcialmente, com os discursos de poder que a fazem subalterna, dando voz à sua versão de sua própria história. A narrativa de Grace ao Dr. Jordan dará continuidade às problematizações em torno da identidade no romance, por meio de um recurso frequentemente empregado em narrativas góticas: a interferência do mundo sobrenatural na ordem corriqueira dos fatos. Tal problematização se dá em função do aparecimento da personagem de Mary Whitney, que determinará a conduta de Grace até o fim de sua narrativa, e mesmo de seus dias de vida.

Na seção seguinte deste capítulo, farei uma breve e especial reflexão sobre essa emblemática personagem do romance, injustamente excluída dos registros oficiais do

caso. Afinal, quem era Mary Whitney? Apenas um nome num registro de taverna? Adotando uma postura típica da arte pós-moderna, Atwood cria a história de uma personagem que se revela fundamental para a manutenção do mistério da narrativa e mesmo para o questionamento dos discursos de verdade que afirmavam tanto a inocência quanto a culpabilidade de Grace Marks. Levando essas questões em consideração, avaliarei as estratégias de duplicação no romance de Atwood, no intuito de rever a operacionalidade do conceito de *doppelgänger* na descrição de identidades de mulheres, especialmente no contexto das identidades pós-modernas.

2.2 *ALIAS MARY*: OS DUPLOS SÃO SEMPRE DOIS?

O que o conceito de *doppelgänger* ainda teria a oferecer no espaço inconcluso da identidade pós-moderna? Metaforizá-la a partir da bipartição, da bipolaridade ou da duplicidade não pareceria um contrassenso, quando ela estaria multiplamente construída por fragmentos e traços não necessariamente opostos ou díspares, traços estes para os quais acenaria a imagem binária e especular do duplo, intimamente relacionada à noção moderna de subjetividade? Avançando quanto aos pressupostos iluministas de uma identidade centrada e unificada, manifesta na capacidade de racionalização e consciência do sujeito soberano, a identidade moderna passa a ser concebida em termos relacionais, construída a partir da interação entre sujeitos ou entre o sujeito e o espaço social. Nesse âmbito, a figura do duplo emerge como metáfora da via de mão dupla segundo a qual tal modelo sociológico de identidade era concebido e, ao questionar a soberania do sujeito, questiona, também, a estruturação binária em torno da qual a cisão de personalidades é organizada. De maneira oposta, a metáfora do duplo pareceria se diluir diante do colapso identitário, das contradições e dos aspectos irresolutos que compõem o sujeito pós-moderno, conceituado como "não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente" (HALL, op. cit., p. 12). Nesse sentido, uma revisão das estratégias de duplicação é fundamental para a descrição do gótico pós-moderno, como aparece desenvolvido em Atwood. Quando evocado no contexto das identidades (góticas) pós-modernas, com as engendradas em *Alias Grace*, o conceito de duplo demanda uma problematização e um trabalho sob rasura, influenciado pela filosofia da desconstrução proposta pelas observações de Derrida.

Embora um tema ancestral, já identificado na mitologia grega na história de Narciso, por exemplo, é no século dezenove que a figura do duplo passa a ser o elemento organizador da narrativa, em especial da narrativa gótica, evidenciando a obsessão do sujeito moderno por uma metafísica da identidade, marcada pela polarização entre o bem e o mal. Ainda assim, também Atwood opta por se apropriar da estratégia narrativa do duplo para a construção paródica de seu romance gótico pós-moderno, modificando-a e questionando sua validade ao mesmo tempo em que a reverencia. Na esteira dos questionamentos identitários que habitam seu texto, Atwood introduz, na personagem de Mary Whitney, o duplo e codinome com o qual Grace se registra em uma taverna em Lewiston, após o assassinato de Kinnear e Montgomery, por ocasião de sua fuga na companhia de James McDermott. Não por acaso Grace escolhera adotar o nome de Mary Whitney para substituir o seu próprio, uma vez que a sua relação com a amiga tinha sido de tal forma determinante que a personagem se torna referência de conduta para Grace, a qual constantemente reflete acerca do modo como Mary reagiria diante de quaisquer acontecimentos, por mais triviais que fossem.

O conceito de *doppelgänger* foi inicialmente desenvolvido pelo antropólogo alemão Otto Rank (1939), sendo tradicionalmente concebido como um "um subtipo da ficção psicológica gótica em que as personagens observam dicotomias por meio de silhuetas, sósias, duplos sexuais, imagens espelhadas, retratos e estátuas, e sonhos e pesadelos" (SNODGRASS, op. cit., p. 83)[66]. O termo, em suas origens etimológicas, significa "*double goer*", ou, como traduzido de modo limitado para o português, "o duplo". Embora uma metáfora máxima da identidade, o *doppelgänger* não se limita à ideia de uma personalidade duplicada. Ele está relacionado a tudo quanto se replica provocando uma inescapável sensação de estranheza e ameaça, ou a formas incipientes de abstrações anímicas, que reconheciam, na repetição ou na duplicação, prenúncios de morte iminente. O duplo metonímico frequentemente se presta à imagem de experiências oníricas, quando personagens questionam sua sanidade diante do encontro com seu eu duplicado ou da projeção de sua sexualidade sobre o outro. Sua simbologia está ligada à alma, à sombra, aos reflexos, ao culto aos gêmeos e à própria figura da personalidade desdobrada, imagens frequentemente exploradas no gótico clássico.

[66] No original: "a subset of Gothic psychological fiction in which characters gaze inward at warring dichotomies through shadowscapes, look-alikes, sexual doubles, mirror images, portraits and statues, and dreams and nightmares."

Freud (1987) admite a existência do duplo como um evento propulsor do estranho, portanto uma figura central das narrativas góticas. O estranho, ele explica, é uma reação de reconhecimento de uma crença primitiva ou de uma pulsão que, outrora familiar, foi descartada pelo avanço da consciência científica ou reprimida pelo complexo sistema inconsciente do indivíduo, que recalca os impulsos inaceitáveis na tentativa de manutenção de uma coesão e unicidade psíquicas. O pensamento de Freud reflete o avanço quanto à concepção moderna de identidade ao apontar uma impossível soberania da consciência individual na formação identitária, já que esta seria construída não apenas por aqueles aspectos que o indivíduo retém conscientemente e mantém sob controle, mas também, e principalmente, por aquilo que seu sistema psíquico reprime e que eventualmente retorna sob formas fantasmagóricas, despertando ansiedades e temores. Nas palavras do psicanalista, os duplos se caracterizam por

> personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro [...] de modo que um possui conhecimento, sentimentos e experiências em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (self), ou substitui o seu próprio eu (self) por um estranho. (FREUD, op. cit, p. 293)

Trata-se, aqui, de uma concepção do duplo como metáfora do desdobramento da personalidade. Problemático em si mesmo, esse desdobramento acena para uma necessidade subreptícia de manutenção de uma ordem, coerência e unicidade que remontam às concepções iluministas de sujeito e demonstram que a fragmentação, a desordem e a multiplicidade representam um temor que a psicanálise tentou reverter a partir de seus modelos de construção identitária – sempre calcados, é importante lembrar, na assimilação de um corpo sexuado e de uma identidade de gênero – e da patologização dos desdobramentos de personalidade.

Para Rank, o aspecto da dupla identidade está metaforizado não apenas nos desdobramentos de personalidade, mas, ainda, no reconhecimento de uma série de mitos e crenças primitivas ligados à imagem de duplicação, que remetem à problemática mística da existência da alma. Sob uma visão antropológica, Rank associa a crença na alma ao medo da morte, convertendo-a em estratégia de sobrevivência simbólica diante da aniquilação do indivíduo. Enquanto uma representação da alma, bem como uma

tentativa de sobrevivência à destruição e caos provocados pela morte, o duplo seria metaforizado, ainda, por outras imagens, tais como a sombra, o reflexo no espelho e os gêmeos. Entretanto, sua dimensão salvífica estaria paradoxalmente convertida em um estranho anunciador de eventos fúnebres ao ser interpretado como um substituto da identidade e da individualidade do eu. Esse paradoxo se justifica pela subversão do paradigma identitário, segundo a discussão de Clément Rosset (2008) em *O real e seu duplo*: o duplo não me assombra porque me duplica, mas porque mina minhas pretensões à identidade ao tornar evidente que eu não exerço nenhuma primazia sobre o outro. Eu duplico o outro tanto quanto ele me duplica, de modo que a realidade que pressuponho representar já não passa de uma ilusão.

Essa subversão de foco, que produz a realidade como ilusão e reconhece sua natureza de simulacro, não deixa de estar relacionada com a percepção cultural da mulher como Outro absoluto, que imperou no pensamento ocidental até a eclosão do feminismo pós-moderno. Ao conferir à mulher o estatuto de sujeito e, assim, subverter a centralidade atribuída ao homem pelo mecanismo de duplicação que engendra o binarismo homem/mulher na cultura ocidental, o gótico pós-moderno revela as ansiedades despertas em torno não apenas da identidade feminina – ideia infinitamente problemática – mas das bases binárias constitutivas da cultura como um todo. Na escrita feminista de Atwood, a necessidade de questionamento desses paradigmas identitários justifica suas observações gerais sobre a figura do duplo e indica uma primeira razão por que ela teria se apropriado desse elemento para desconstruí-lo em *Alias Grace* e outras narrativas suas em que o duplo é apresentado.

Em um dos ensaios de *Negociando com os mortos*, a autora disserta a respeito de sua experiência como escritora, e da experiência de duplicidade que diz respeito à escrita e à literatura. Nas palavras de Atwood, "gêmeos e duplos são um velho tema mitológico. Em geral são do sexo masculino [...] e muitas vezes lutam para dominar" (ATWOOD, 2004, p. 70). Como se percebe dessas palavras, a figura do duplo está geralmente associada à ideia de dominação e poder que, culturalmente associadas à masculinidade, delegam à mulher a posição de alteridade absoluta. Tal ideia remete, metaforicamente, à estruturação da sociedade patriarcal em estratos segregados, nos quais homens e mulheres são posicionados em nichos hierarquicamente diferenciados quanto ao exercício do poder, de forma que a mulher seja compreendida como alteridade fundamental, cuja significação é construída a partir da imagem masculina

(BEAUVOIR, 1956). Em consenso com esses pressupostos, a designação de uma imagem duplicada para a personagem central de *Alias Grace* pode ser compreendida como uma estratégia de subversão do poder patriarcal novecentista metaforizado na relação dialógica entre homens, na medida em que os duplos, no romance de Atwood, são predominantemente representados por personagens de mulheres; nesse sentido, a imagem do duplo desdobra-se para indicar a resistência feminina a ideologias opressoras nascidas no seio do androcentrismo, que procuraram moldar as atitudes, o caráter e a moral da mulher na Era Vitoriana.

Assumir a identidade de Mary Whitney constitui um gesto de profunda rebeldia por parte de Grace Marks, que, dessa forma, assume um caráter de agente que busca delimitar sua própria identidade. O uso desse artifício tem por objetivo reverter as estruturas de poder que uma vez levaram à completa destruição de ambas as personagens.

De fato, na literatura do século dezenove, as narrativas envolvendo o duplo estão geralmente centradas no embate entre figuras masculinas: entre William Wilson e seu duplo homônimo, entre Victor Frankenstein e sua criatura, entre Dr. Jekyll e Mr. Hyde, entre Miles e Peter Quint, dentre tantos outros exemplos que serviriam para confirmar esse pressuposto. Já que o sujeito do Iluminismo, cujas dimensões políticas contribuíram para a demarcação da mulher como indivíduo civilmente desimportante (WOLLSTONECRAFT, op. cit.), era usualmente concebido como masculino, não é de espantar que as narrativas sobre o duplo versassem, sobretudo, em torno de conflitos que ameaçassem a integridade masculina. Ainda assim, é também no século dezenove que uma literatura de caráter protofeminista vai se apropriar do tema do duplo e engendrar um posicionamento revolucionário ao depositar sobre a mulher o ônus da identidade e da duplicação. Trata-se, uma vez mais, de *Jane Eyre*, preceptora cujo duplo, Bertha Mason, não só colocará em questionamento a centralidade masculina do sujeito iluminista, como também servirá de mote para a metafórica experiência de exclusão que caracteriza a figura da escritora no século dezenove (GILBERT; GUBAR, op. cit.).

Essa tendência influenciará o surgimento de duplos de mulheres em narrativas do século vinte, tais como *Rebecca*, de Daphne du Maurier (1996). Nesse romance seminal, que contribuiu para atualizar as convenções narrativas do gótico nos primeiros anos do século vinte e despertar novo interesse do público para o gênero, uma narradora

sem nome luta para sobrepujar a existência fantasmagórica de Rebecca, a cruel e promíscua primeira esposa de Maxim de Winter. A presença de Rebecca, evocada minuciosamente, leva a segunda esposa de Maxim a duvidar de sua própria autonomia enquanto sujeito e aceitar a sobrepujança de seu duplo na tentativa de impersoná-la. Quando da ocasião de um baile a fantasia, é enganada pela criada da casa, Sra. Denvers, e levada a usar o mesmo vestido que havia sido usado por Rebecca no baile anterior a sua morte: "O vestido, pobre querida, a fotografia que você copiou, a da moça da galeria. Foi também o que Rebecca vestiu no ultimo baile a fantasia de Manderley. Idêntico. A mesma foto, o mesmo vestido" (DU MAURIER, op. cit., p. 216)[67].

Rebecca de Winter é concebida como sombra e duplo da narradora, bem como um ego projetado sobre ela. Diferenças entre a primeira e a segunda esposas são cuidadosamente levantadas e exemplificadas no modo como esta última se apresenta, como aparenta, como se dirige aos criados da casa e determina as tarefas a serem cumpridas, mas principalmente na figura idealizada que ela constrói de uma Mrs. de Winter perfeita e imaculada, um modelo que ela própria jamais poderia preencher. Por isso, a identidade da narradora só seria significada em contraste com a de seu duplo, o que a leva a negar a realidade de seu eu e assumir o eu de Rebecca como o seu próprio. *Rebecca* antecipa o conflito identitário referente ao sujeito e às experiências pós-modernas, especialmente representadas pela figura errante de sua protagonista que, tanto quanto Grace Marks, advoga, em sua errância, o acúmulo de aspectos e a ausência de referências fixas e imutáveis, o que contribuirá para a construção de uma identidade também errante.

Daphne du Maurier, aproveitando-se da longa tradição de personagens femininas errantes que povoam a literatura do século dezenove[68], converteu a errância da narradora em uma experiência torturante de embate com a presença fantasmagórica do duplo e influência deste sobre a personalidade e o comportamento da segunda Sra. de Winter, o que levou Avril Horner e Sue Zlosnik (1998) a afirmar que o romance

[67] No original: "Why, the dress, you poor dear, the picture you copied of the girl in the gallery. It was what Rebecca did at the last fancy dress ball at Manderley. Identical. The same picture, the same dress."

[68] Em *Sombra errante*, Maria Conceição Monteiro (2000) desenvolve observações acerca do papel ambíguo que desempenhavam as preceptoras no século dezenove, bem como sobre as representações literárias que delas foram feitas, o que as fizeram figurar como verdadeiros motivos estruturadores da narrativa inglesa daquele período. A partir de sua explanação sobre a preceptora, que encarnava as ambiguidades vitorianas sobre os papeis de gênero destinados às mulheres, é possível pensar, também, o papel menosprezado das criadas nesse mesmo contexto. Órfãs, pobres e concebidas como objetos de satisfação sexual fácil, as criadas encontram, na própria errância, um mecanismo de resistência a abusos patronais e a amarras sociais que as condenavam a uma condição de semi-escravidão.

"explora a subjetividade não tanto quanto uma posição, mas como um espectro, assim apresentando a identidade feminina como complexa e multifacetada" (HORNER; ZLOSNIK, 1998, p. 100)[69]. Como se vê, um romance escrito na primeira metade do século vinte acena para discussões ligadas à acepção performática da identidade e à fragmentação identitária, que serão exaustivamente discutidas a partir do advento do feminismo pós-moderno, e insinua o desenvolvimento de um construto identitário complexo para sua narradora. Os horrores pertencentes à fragmentação identitária são centrais ao gótico pós-moderno que *Rebecca* antecipa e discute a partir da exploração da metáfora do *doppelgänger* e da oposição entre as duas esposas em uma batalha pela posição de senhora da casa.

Essa visão beligerante do duplo e de suas metáforas, conforme elaborada em *Rebecca*, é, porém, reorganizada e radicalizada na narrativa gótica pós-moderna, para a qual a bipartição da personalidade não parece atender aos pressupostos teóricos sobre a identidade na pós-modernidade. Como discuti anteriormente, Hall identifica a existência de uma crise de identidade nesse período, crise marcada pela perda de um sentido estável de si e consequente descentramento do sujeito. Traços como o gênero, a sexualidade, a etnia, a raça, a nacionalidade, a classe, dentre outros, deixam de informar uma noção sólida e bem estruturada de subjetividade e articulam-se, agora, em relações descontínuas e cambiantes de poder. O componente histórico que delimita a identidade afirma a provisoriedade de identidades múltiplas e mutáveis. O que está em jogo nas identidades pós-modernas é a erosão da metanarrativa da identidade mestra, aquela que se apresenta como centro unívoco que reúne todas as demais – a identidade de Sra. de Winter, por exemplo – e a substituição de um centro organizador pela pluralidade dos reservatórios de poder. Em decorrência disso, a identidade perde seu imanentismo e converte-se em construto discursivo, performativo, flexível e implicado em delimitações sociohitóricas e culturais.

As metáforas de duplicação da identidade na pós-modernidade não são, por isso, caracterizadas por um embate pela prevalência do eu diante da morte de seu duplo. Elas representam, antes, um acúmulo de aspectos identitários, um composto múltiplo de fragmentos em que os duplos se confundem e alternam sem que haja uma personalidade central, de onde se originam as demais. Sua presença ameaça porque desestabiliza as

[69] No original: "[Rebecca] explores subjectivity as a spectrum, rather than a position, thus presenting female identity as complex and multifaceted."

certezas e centros que organizam as visões binárias sobre identidade e revelam interstícios e obscurantismos que assombram a centralidade da norma. Construtos monstruosos em sua multiplicidade e inapreensão habitam as narrativas góticas na pós-modernidade e revelam processos de abjeção que condicionam a existência de indivíduos a traços normalizadores, que podem ser aceitos ou rejeitados. Esse é o aspecto em que *Alias Grace* se opõe, por exemplo, a *Rebecca* e *Jane Eyre*. No romance de Atwood não há uma luta pela prevalência de uma identidade dominante. Os mistérios envolvendo a figura do duplo mostram-se um motivo de constante preocupação na escrita de Atwood, exatamente por se tratar de uma literatura que questiona os paradigmas identitários e expõe o processo de construção de identidades múltiplas e inassimiláveis pela norma.

A figura fantasmagórica de Mary Whitney é recorrente e importante em *Alias Grace*, afinal, como a própria Grace Marks afirma em um dado momento da narrativa, "sem ela, teria sido uma história completamente diferente" (ATWOOD, 2008, p. 115)[70]. Se o verdadeiro *alias* da narrativa de Atwood é Mary, e não Grace, então o título do romance pode ser lido como metáfora da multiplicidade em que está imersa sua protagonista, bem como da busca por um eu profundo que contradissesse o emaranhado de discursos segundo os quais Grace Marks foi concebida. Naturalmente, essa busca se mostra infrutífera, já que é no próprio espaço do discurso que as identidades de Grace são forjadas e recebem significado. A personagem se reduz a isto: um codinome que resume um aglutinado de discursos. Além disso, Mary Whitney não é o único traço de Grace Marks que constitui uma identidade dispersa, nos termos concedidos pela pós-modernidade. Em *Alias Grace*, essas duas figuras encontram-se ligadas a uma terceira, a de Nancy Montgomery, e as três personagens femininas que constituem a tríade do romance são costuradas em uma mesma linha de acontecimentos – costura metaforizada na construção do padrão *Tree of paradise* para a colcha de Grace, como observei no capítulo anterior.

A aparição de Mary Whitney se dá tão logo a narrativa em primeira pessoa de Grace é iniciada. Percebe-se que Mary age segundo um código muito próprio de conduta: é rebelde, desbocada, insubordinada e transita livre e naturalmente pelo universo da sexualidade, características que contradizem os discursos normalizadores que restringiam o espaço de atuação da mulher no século dezenove:

[70] No original: "without her, it would have been a different story entirely" (ATWOOD, 1997, p. 102)

> A sra. Parkinson, mulher do conselheiro municipal, disse que uma senhora nunca deve se sentar numa cadeira que um cavalheiro acabou de vagar, embora ela não tenha dito por quê; mas Mary Whitney disse: porque, sua boba, ainda está quente da bunda dele; o que foi algo muito grosseiro de se dizer" (ATWOOD, 2008, p. 31)[71]

Essa subversão das orientações patronais, associada ao uso de um linguajar inapropriado para senhoritas segundo a moral burguesa novecentista, não deixa de estar ligada a vestígios de classe, os quais eram imputados de modos diferenciados sobre as identidades de gênero da mulher. Monteiro (2000) chama a atenção para esse aspecto ao observar que a criadagem, epitomizada na figura da preceptora, desfrutava de um espaço ambíguo no interior da família burguesa. Embora menosprezadas e humilhadas, as criadas constituíam, paradoxalmente, parte do universo de fantasia sexual da família e eram tidas como indivíduos altamente sexualizados ou como objetos mesmos de satisfação sexual. Em função dos favores sexuais que praticavam, eram constantemente tomadas como indivíduos eminentemente perigosos e ameaçadores da ordem social burguesa, que determinava os relacionamentos antes em termos econômicos do que afetivos. Mary Whitney atende bem a esse imaginário e o adota em sua conduta desafiadora, aceitando o papel de criada sexualizada e incorporando-o em sua linguagem e atitudes.

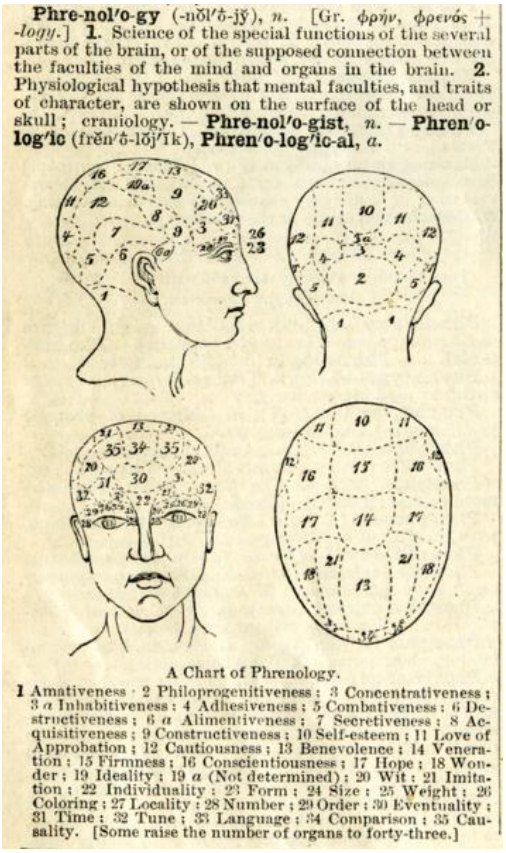
A sexualização da criadagem é repetida nas situações que Grace Marks experiencia e, nela, reveste-se de outros aspectos, determinados por sua condição de prisioneira e possivelmente de mulher insana. Ao ser conduzida diariamente pelos guardas da prisão até a casa do governador, Grace é física e moralmente assediada por eles em termos sexuais e não raro evoca a figura de Mary Whitney como duplo fantasmagórico que determina sua conduta em resposta aos abusos que lhe são impetrados:

> Após o desjejum, sou levada para a casa do governador, com sempre, por dois carcereiros que são homens e não se furtam de fazer piadinhas entre eles quando estão longe dos ouvidos das autoridades superiores. Bem, Grace, diz um deles, estou vendo que arranjou um

[71] No original: "Mrs. Alderman Parkinson said a lady must never sit in a chair a man has just vacated, though she would not say why; but Mary Whitney said, Because, you silly goose, it's still warm from his bum; which was a coarse thing to say." (ATWOOD, 1997, p. 21)

> novo namorado [o Dr. Jordan], nada menos do que um doutor, será que ele já se ajoelhou ou você levantou as pernas para ele? É bom ele ficar de olho em você senão acaba estatelado de costas no chão. Sim, diz o outro, de costas no chão do porão, sem as botas e com uma bala no coração. Então, eles riem; acham isso muito engraçado.
> Tento pensar no que Mary Whitney diria e às vezes consigo dizer. Se vocês realmente pensam isso de mim, deviam calar essa boca suja ou numa noite escura dessas vou arrancar a língua de vocês com raiz e tudo e não vou precisar sequer de uma faca, só vou agarrar com meus dentes e puxar. E não é só isso: agradeço se mantiverem suas mãos imundas longe de mim. (ATWOOD, 2008, p. 74)[72]

Grace é convertida em objeto de interesses sexuais violentos em função, também, da erotização da loucura, que a leva a ser tomada como objeto sexual de fácil acesso pelos guardas da prisão. Enquanto indivíduo socialmente desmoralizado em função dos vários traços que compõem sua personalidade – mulher, estrangeira, criada, louca – a personagem se percebe como um alvo certeiro de abusos sexuais potencialmente inimputáveis: "Uma mulher como eu é sempre uma tentação, se for possível para eles não serem observados; porque no que quer que digamos depois ninguém acreditará" (ATWOOD, 2008, p. 39)[73]. A loucura da personagem, menos patológica do que social, confere a ela magnetismo e interesse da classe médica, ao passo que sua condição de criada já a havia colocado em apuros por mais de uma vez, nas residências por onde passou. Esse acúmulo de elementos que contribuem para idealizá-la como


Phre-nol'o-gy (-nŏl'ŏ-jĭ), *n.* [Gr. φρήν, φρενός + *-logy.*] **1.** Science of the special functions of the several parts of the brain, or of the supposed connection between the faculties of the mind and organs in the brain. **2.** Physiological hypothesis that mental faculties, and traits of character, are shown on the surface of the head or skull; craniology. — **Phre-nol'o-gist**, *n.* — **Phren'o-log'ic** (frĕn'ŏ-lŏj'ĭk), **Phren'o-log'ic-al**, *a.*

A Chart of Phrenology.

1 Amativeness · 2 Philoprogenitiveness ; 3 Concentrativeness ; 3 *a* Inhabitiveness ; 4 Adhesiveness ; 5 Combativeness ; 6 Destructiveness ; 6 *a* Alimentiveness ; 7 Secretiveness ; 8 Acquisitiveness ; 9 Constructiveness ; 10 Self-esteem ; 11 Love of Approbation ; 12 Cautiousness ; 13 Benevolence ; 14 Veneration ; 15 Firmness ; 16 Conscientiousness ; 17 Hope ; 18 Wonder ; 19 Ideality ; 19 *a* (Not determined) ; 20 Wit ; 21 Imitation ; 22 Individuality ; 23 Form ; 24 Size ; 25 Weight ; 26 Coloring ; 27 Locality ; 28 Number ; 29 Order ; 30 Eventuality ; 31 Time ; 32 Tune ; 33 Language ; 34 Comparison ; 35 Causality. [Some raise the number of organs to forty-three.]

[72] No original: "After breakfast I am brought over to the Governor's mansion as usual, by two of the keepers who are men and not above making a joke amongst themselves when out of hearing of the higher authorities. Well Grace says the one, I see you have a new sweetheart [Dr. Jordan], a doctor no less, has he gone down on his knees yet or have you lifted your own up for him, he'd better keep a sharp eye out or you'll have him flat on his back. Yes says the other, flat on his back in the cellar with his boots off and a bullet through his heart. Then they laugh; they consider this very comical.
I try to think of what Mary Whitney would say, and sometimes I can say it. If you really thought that of me, you should hold your dirty tongues, I said to them, or one night I'll have them out of your mouths roots and all, I won't need a knife, I'll just take hold with my teeth and pull, and not only that I'll thank you if you keep your filthy screw's hands to yourself" (ATWOOD, 1997, p. 63).

[73] No original: "A woman like me is always a temptation, if possible to arrange it unobserved; as whatever we may say about it later, we will not be believed" (ATWOOD, 1997, p. 29)

objeto de desejos lascivos lembra as afirmativas de Foucault (2007a) quanto à natureza ambígua da sexualidade no século dezenove. Segundo Foucault, esse é um século em que o interesse pela sexualidade como componente da individualidade humana apresenta-se sob a forma de uma intensa curiosidade, propelida e disfarçada por meio de mecanismos discursivos que apenas aparentemente reforçariam a repressão sexual. Dentre esses aparelhos, a medicina e a sexologia constituíram um poderoso campo no qual a encenação do interesse sexual tornou-se institucionalizada. Além da própria psicanálise, então em ascensão, disciplinas como a *frenologia*[74] preconizaram a intrínseca relação entre certas características físicas, em especial o tamanho e formato do crânio, e a personalidade humana, determinando, implicitamente, que o caráter de um criminoso pudesse ser mensurado por suas características fisiológicas. Dentro desse contexto, o interesse médico em torno de Grace Marks, em sua associação com a sexualização da loucura, é sinalizado pela presença de signos que indicam, a um só tempo, a assepsia, a violência e a invasão despudorada do corpo humano: as mãos enluvadas do médico, que pretendem medi-la e devassá-la, metáfora sutil do pênis que visita os orifícios do corpo indefeso:

> Então vejo sua mão, parece uma luva, uma luva recheada de carne fresca, a mão mergulhando na boca aberta de sua valise de couro. […] Eu disse que tinha medo de médicos, apenas isso; de ser retalhada por eles, como outras pessoas têm medo de cobras; mas elas disseram: Basta de truques, Grace, você só queria chamar atenção, ele não ia cortá-la, ele não tinha nenhuma faca, o que você viu era só um compasso, usado para medir cabeças. (ATWOOD, 2008, p. 39-40)[75]

Importa, aqui, medir, tocar, devassar. Nesses espaços reservados, como o espaço da medicina, o corpo, em especial o da mulher, ganhava evidência como fonte de

[74] A frenologia é a ciência que propõe o estudo da relação entre o caráter e a morfologia do crânio. De origem ancestral, remontando a Aristóteles, essa ciência presenciou um crescente interesse no início do século dezenove, no contexto de desenvolvimento cientificista na Europa, embora muito oportunismo tenha sido feito com base em seus pressupostos elementares. Juntamente com a astrologia e a quiromancia, a frenologia foi apregoada em feiras e *shows* públicos nas ruas europeias, o que contribuiu para a perdurante desvalorização de seu caráter científico. Modernamente, seus méritos se mostraram confirmadamente inexistentes. Maiores informações em http://www.phrenology.org/intro.html.

[75] No original: "And then I see his hand, a hand like a glove, a glove stuffed with raw meat, his hand plunging into the open mouth of his leather bag. […]
I said I had a fear of doctors, that was all; of being cut open by them, as some might have a fear of snakes; but they said, That's enough of your tricks Grace, you just wanted the attention, he was not going to cut you open, he had no knives at all, it was only a callipers you saw, to measure the heads with." (ATWOOD, 1997, p. 29-30)

investimentos de poder que procuravam resguardar uma superioridade masculina, segundo os interesses burgueses da época. Cabe ao homem desvendar os segredos por trás da misteriosa fisiologia da mulher, mais ainda quando se trata de uma mulher insana e sexualmente agressiva. As relações de poder que conferiam supremacia ao homem e frequentemente reduziam a mulher a um objeto de satisfação sexual irresponsável mostravam-se, nos termos de Foucault, espraiadas e disseminadas em instâncias diversas, porém sempre apoiadas na prerrogativa do livre acesso ao corpo feminino. A patologia, a loucura e a condição de servidão não estavam, por isso, distanciadas. Ao contrário, aproximavam-se na medida em que reproduziam a ordem social dominante do patriarcado. Os constantes abusos à mulher não burguesa apresentam-se, portanto, como institucionalizados nas várias instâncias que compõem a sociedade novecentista.

Mary Whitney encontra, em sua insubordinação, o caminho que a leva a tornar-se vítima dos interesses que reduzem a criada a um objeto da satisfação sexual masculina. Seu envolvimento com o filho da Sra. Alderman Parkinson, a patroa, leva-a não somente a acreditar nas falsas promessas de casamento de um homem proveniente de uma classe superior, mas também a ceder a suas investidas sexuais e engravidar. Como consequência, Mary teme perder sua posição como criada da casa, seu emprego de irrisórios proventos, especialmente por não ter uma família para quem retornar. Sua decisão é similar à de outras jovens mulheres na mesma situação: opta por se submeter a um aborto.

O aborto é um dos elementos que rondam o gótico feminino, segundo a clássica visão de Moers (op. cit.). Para a estudiosa, a maternidade e suas representações literárias se apresentam como uma experiência ambígua para a mulher no século dezenove, em especial para a mulher escritora. Embora a geração de novas vidas tenha sido constantemente representada por meio de imagens de realização feminina na maternidade, Moers recorda que o medo e a culpa, a depressão e a ansiedade são sentimentos que também dominam a mulher tão logo ela se torna mãe. Por isso, a maternidade se converte em experiência potencialmente assustadora e desconcertante que, no seio do gótico de autoria feminina, ganha os contornos de uma ocorrência monstruosa. Abundam, nos textos clássicos, imagens de mulheres inábeis para a condição de mães, que prejudicam e violentam seus filhos recém-nascidos ou os abandonam à própria sorte – daí a recorrente presença de crianças órfãs nas narrativas

da tradição do gótico feminino, bem como da fantasmagórica presença da mãe ausente que domina as preocupações da filha abandonada. A maternidade é evocada como experiência violenta no gótico de mulheres e o aborto sinaliza ansiedades ligadas à necessidade de autonomia social da mulher e à negação das experiências que a reduzem em sua individualidade e cerceiam seu campo de atuação[76].

Assim, Grace narra ao doutor Jordan que Mary Whitney havia se consultado com um médico que praticava abortos:

> Mary saiu da sala com ele, o rosto branco como um lençol; então, ouvi gritos e choro e, depois de algum tempo, o médico a empurrou pela porta. Seu vestido estava todo úmido e colado à sua pele como uma atadura molhada e ela mal conseguia andar. [...]
> Eu lhe perguntei o que acontecera e ela disse que o médico cortara alguma coisa dentro dela com uma faca; ele disse que ela sentiria dor e que haveria sangramento, que isso duraria algumas horas, mas que depois disso ela estaria bem de novo. E que ela havia dado um nome falso.
> Comecei a compreender que o que o médico tirara dela fora o bebê, o que achei uma perversidade. (ATWOOD, 2008, p. 191) [77]

Não por acaso, a descrição do aborto de Mary muito se assemelha à de um estupro, o que remete não somente à natureza violenta da maternidade e do parto, mas à própria tomada da mulher enquanto objeto de satisfação irrestrita do desejo masculino. Por intermédio do aborto, tanto o ato sexual quanto o ato de dar à luz são aproximados e sobrepostos como eventos de igual violência, o que se opõe à visão corrente, expressa no século dezenove, quanto à *natureza* materna da mulher e sua busca por autorrealização na função de mãe. As consequências funestas do aborto de Mary demarcam a associação entre a sexualidade transgressora e a aniquilação da mulher,

[76] Por outro lado, o gótico feminino encontra na gestação uma metáfora da própria condição da mulher escritora no século dezenove. Gilbert e Gubar (op. cit.) discutem essa metáfora em oposição à natureza fálica da caneta ou pena, marca da escrita de autoria masculina e da autoridade a ela conferida. Segundo as estudiosas, o processo de escrita seria representado com maior precisão a partir da metáfora da gestação e parição do texto – experiência angustiante para a mulher escritora, na medida em que representa, muitas vezes, abrir mão de sua autonomia de autora e adotar um pseudônimo masculino.

[77] No original: "Mary went with him out of the room, her face as white as a sheet; and then I heard screams, and crying, and after a time the doctor pushed her in through the scullery door. Her dress was all damp, and clinging to her like a wet bandage, and she could scarcely walk. […]
And I asked her what had happened, and 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. And she'd given a false name.
It began to dawn on me that what the doctor had cut out of her was the baby, which I thought a most wicked thing." (ATWOOD, 1997, p. 175-176)

associação vinculada à ideia do aborto e da morte como punições para o sexo pré-marital:

> Depois de algum tempo, tudo ficou mais silencioso e eu adormeci, só despertando ao amanhecer. E, quando acordei, lá estava Mary, morta na cama, com os olhos abertos, olhando para o vazio.
> Eu toquei nela, mas estava fria. [...] A camisola e a anágua estavam ensopadas de sangue, o lençol também estava todo vermelho, e marrom onde o sangue secara. (ATWOOD, 2008, p. 191-192)[78]

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 as próprias consequências nefastas do erotismo quase lésbico[79] que perpassa a relação entre as duas personagens. Evoca, ainda, a própria fisiologia da mulher, delimitada pelos ciclos regulares da menstruação, como metáfora do potencial mortal e aniquilador depositado sobre o corpo feminino – em especial o das mulheres sexualmente transgressoras –, o qual justifica as desigualdades de gênero de que se investe a estrutura patriarcal, conforme relatam as observações das feministas nos anos 1960. Por fim, o sangue, ligado à própria possibilidade da maternidade ou à sua catastrófica interrupção, remete à primeira menstruação de Grace Marks, quando a personagem acreditava que "estava com uma terrível doença e certamente iria morrer" (ATWOOD, 2008, p. 179)[80] e reforça as associações entre a maternidade e a morte que se reproduzirão em experiências posteriores da personagem.

As complexas associações entre a transgressão da ordem social que distingue a criadagem do patronato, a sexualidade transgressora da mulher, e a gravidez, como o passo a passo que conduz à morte violenta, ressoarão ao longo da narrativa de *Alias*

---

[78] No original: "[...] after a time it grew quieter, and I fell asleep, and did not wake up until daybreak. And when I did, there was Mary, dead in the bed, with her eyes wide open and staring.
I touched her, but she was cold. […] The nightdress and petticoat were soaked through with blood, and the sheet was all red with it, and brown where it had dried." (ATWOOD, 1997, p. 176)

[79] É importante ressaltar que a amizade entre mulheres no século dezenove se dava de modo diferente do que compreendemos nos dias de hoje. De acordo com a clássica visão de Carroll Smith-Rosenberg (1975), a amizade entre mulheres no século dezenove – conhecida como *romantic friendship* – pautava-se por gestos e atitudes que podem parecer pouco usuais segundo uma visão contemporânea. Fazia parte dessa amizade o contato físico e íntimo emblematizado em beijos e abraços, embora o contato sexual não estivesse em jogo. As mulheres, segundo ela, nutriam emoções intensas de amor e fidelidade a outras mulheres, o que era encarado com naturalidade até pelo menos meados do século dezenove, quando o contato físico entre parceiros não sexuais passou a ser tomado com certa ansiedade. Vale notar que o pensamento de Smith-Rosenberg reforça uma visão otimista sobre a aceitação da sociedade vitoriana a essa forma de relacionamento entre mulheres, contrassenso que se faz ainda mais evidente a partir da leitura das observações de Foucault (op. cit.) em *A história da sexualidade*.

[80] No original: "[…] had a dreadfull illness, and would surely die" (ATWOOD, 1997, p. 164)

Grace e encontrarão na segunda metade da obra uma duplicação fantasmagórica. Como abordei no capítulo anterior, os enredos góticos são frequentemente construídos a partir de histórias que se repetem, evocando e emoldurando umas às outras, estratégia narrativa denominada *myse en abyme*. Nessas histórias, a presença do duplo cumpre o papel de vaticinar o destino trágico das personagens e alertá-las sobre seus erros a partir de uma comparação com os erros do passado.

O passado como fonte de horrores que se repetirão no presente, além de ser um mote do gênero gótico, ressurge, em *Alias Grace*, como o fio que conecta as três personagens femininas principais. Inicialmente, ao conhecer Nancy Montgomery após ter errado por entre diversas casas de família, e aceitar a oferta para o trabalho de criada na fazenda de Thomas Kinnear, Grace alimenta a expectativa de que Nancy substituiria a relação de fiel amizade e irmandade que ela desenvolvera com Mary Whitney. Nesse ponto, Nancy e Mary estão associadas como elementos que influenciam a conduta de Grace e determinam as futuras consequências dessa conduta: "Quando Nancy me contratou, tirando-me da casa do sr. Watson, pensei que seríamos como irmãs ou, ao menos, boas amigas, as duas trabalhando lado a lado, como eu trabalhara com Mary Whitney. Agora eu sabia que as coisas não seriam assim." (ATWOOD, 2008, p. 241)[81]

Em especial a partir do ponto em que Nancy demonstra ciúmes pela presença de Grace, uma jovem e atraente mulher que desperta os olhares cobiçosos de Kinnear, e a narrativa se centra no *affair* entre patrão e governanta, a história se converte em um emaranhado de intermináveis referências a Mary Whitney. O envolvimento entre a governanta da casa e o patrão sem dúvida remetem ao destino trágico de Mary, tanto que, à medida que Grace se apercebe dos termos escandalosos em que ambos viviam e, pouco depois, passa a desconfiar de que também Nancy está grávida, as menções à personagem tornam-se ainda mais recorrentes na narrativa e apontam para a possibilidade de que o mesmo destino trágico deva ser depositado sobre a cabeça de Nancy:

> Mas imediatamente me dei conta de qual era o problema dela. […] Ela estava em condição delicada. Estava a caminho de formar uma família. Estava encrencada. [...]

[81] No original: "When she [Nancy] hired me away from Watson's, I thought we would be like sisters or at least good friends, the two of us working together side by side, as I had done with Mary Whitney. Now I knew that this was not the way things were going to be." (ATWOOD, 1997, p. 223)

> Eu não desejava nenhum mal a Nancy, [...] mas ao mesmo tempo não seria certo e justo que ela acabasse como uma respeitável senhora casada, com uma aliança no dedo, e rica ainda por cima. Não seria certo. Mary Whitney fizera o mesmo que ela e encontrara a morte. Por que uma deveria ser recompensada e a outra, punida pelo mesmo pecado? (ATWOOD, 2008, p. 296)[82]

Diante das conexões entre as duas personagens, as mortes que se seguem à gravidez ou ao aborto sinalizam as inquietações acerca da maternidade, típicas do gótico feminino, e da transgressão sexual da mulher, possivelmente geradora de severa punição, além de metaforizarem a forçosa cisão de classes sociais por meio da inaceitação e interrupção de uma linhagem potencialmente bastarda. Em decorrência disso, a experiência de maternidade converte-se em estranho monstruoso, sendo constantemente negada e interrompida por meios violentos e antinaturais – o aborto e o assassinato. A partir dos mecanismos de duplicação da narrativa, a história de Mary Whitney repete-se não apenas na de Nancy Montgomery, mas na da própria Grace Marks, que, ao final do romance, descobre-se, por sua vez, grávida – ou, como ela mesma considera, portadora de um tumor que consome seu útero. O mais adequado, talvez, à luz de todos os acontecimentos envolvendo o parto e a maternidade ao longo da história, seria entender a gravidez como um prenúncio de sua morte iminente, enfim um sinal de sua inescapável aniquilação:

> […] a menos que esteja muito enganada, estou com três meses de atraso; ou é isso ou uma mudança de vida. É difícil acreditar, mas já houve um milagre em minha vida, então por que deveria ficar surpresa se houver outro? [...] Mas pode facilmente ser um tumor, como o que por fim matou minha pobre mãe, pois, apesar de me sentir pesada, não tive enjôos pela manhã. É estranho saber que você carrega dentro de si mesma a vida ou a morte, mas não saber qual. (ATWOOD, 2008, p. 487)[83]

---

[82] No original: "But then all at once it came over me what was the matter with her. […] She was in a delicate condition. She was in the family way. She was in trouble. […]
I wished Nancy no harm, [...] but all the same, it would not be fair and just that she should end up a respectable married lady with a ring on her finger, and rich into the bargain. It would not be right at all. Mary Whitney had done the same as her, and had gone to her death. Why should the one be rewarded and the other be punished, for the same sin?" (ATWOOD, 1997, p. 276)

[83] No original: "[...] unless I am much mistaken, I am now three months gone; either that, or it is the change of life. It is hard to believe, but there has been one miracle in my life already, so why should I be surprised if there is another one? […] But then it might as easily be a tumour, such as killed my poor mother at last; for although there is a heaviness, I've had no sickness in the mornings. It is strange to know you carry within yourself either a life or a death, but not to know which one." (ATWOOD, 1997, p. 459)

Embora as estratégias de duplicação, em *Alias Grace*, atendam a uma recuperação de convenções narrativas clássicas do gótico feminino em associação com a metáfora do *doppelgänger* – em especial no que tange a ideia de duplicação como prenúncio de tragédias, aqui sinalizadas pela intercorrência da maternidade, o aborto e o medo de gerar monstruosidades – elas também possibilitam, por fim, problematizar a noção de identidade que perpassa o texto pós-moderno. Como discuti anteriormente, a identidade pós-moderna é repensada a partir da perda de referência de centros organizadores imutáveis e da dispersão dos traços definidores do sujeito, o que contradiz a clássica estruturação da metáfora do duplo nos textos da tradição. No gótico pós-moderno, o duplo contribui para adensar a fragmentação da identidade da personagem e não para radicalizar as dualidades de corpo e alma, bem e mal, salvação e morte, as quais organizam o pensamento ocidental e perpassam as duplicidades nos textos clássicos do gótico. A função do duplo, nas narrativas pós-modernas, consiste, sobretudo, em evidenciar as impossibilidades de delimitação de uma identidade unívoca e ressaltar a multiplicidade de traços como o construto que melhor pressupõe a denominação dessas novas identidades. Na seção anterior, demonstrei que essa multiplicidade, no romance de Atwood, provém da proliferação de discursos frequentemente contraditórios a respeito de Grace Marks. Por isso, a autora lançou mão de uma reelaboração da metáfora do duplo na personagem de Mary Whitney, a qual incorpora tal multiplicidade e inconclusibilidade, e o fez a partir da paródia de outra das convenções típicas do romance gótico: a interferência do sobrenatural na ordem corriqueira dos acontecimentos.

Grace narra ao Dr. Jordan que, após a assustadora e traumatizante morte de Mary, ela mesma vivenciara momentos de pesadelo e de grande mistério: ouvira a voz da amiga morta sussurrar claramente em seu ouvido a frase "*Deixe-me entrar*" e, na sequência, sofrera um desmaio que perdurou por mais de dez horas. Ao acordar, Grace sequer era capaz de reconhecer a si própria, ou ao lugar onde estava, ou às pessoas que a circundavam:

> […] quando eu despertei, parecia não saber onde estava ou o que tinha acontecido; eu não parava de perguntar para onde Grace tinha ido. Quando me disseram que eu mesma era Grace, eu não acreditei, mas chorei e tentei sair correndo da casa, porque eu disse que Grace se perdera, tinha ido para o lago e eu precisava procurar por ela. [...]

> Então, caí de novo num sono profundo. Só acordei no dia seguinte e eu sabia novamente que era Grace e que Mary estava morta. (ATWOOD, 2008, p. 195)[84]

Nesse trecho da narrativa, Atwood sutilmente introduz três possibilidades a respeito de Grace Marks. A primeira delas é a de que o trauma provocado pela morte de Mary Whitney, a quem Grace tinha como referência mais forte de conduta, leva-a a desencadear os acontecimentos que evidenciarão o seu *transtorno de personalidade*. A patologia aqui sugerida não deixa de levar em conta o trabalho do luto, que, segundo Freud (2010), demanda a internalização e recriação do objeto perdido. Por outro lado, o diagnóstico de loucura de Grace, que envolveu o reconhecimento de múltiplas personalidades, é aqui sugerido e, ao mesmo tempo, questionado pela segunda possibilidade de interpretação da cena. Essa segunda possibilidade remonta às crenças primitivas em torno da alma, que servem como pano de fundo para diversas histórias a respeito do duplo. Rank (op. cit.) chama a atenção, por exemplo, para a crença de que se deve dar passagem à alma de um morto abrindo-se a janela da casa, ou que se deve tampar os espelhos para que eles não capturem a alma desencarnada. Grace se queixa de não ter aberto a janela do sótão para que a alma de Mary pudesse sair e apressa-se a corrigir o erro: "Eu esperava que a alma de Mary voasse pela janela agora e não permanecesse ali dentro, sussurrando coisas no meu ouvido. Mas eu me perguntava se não seria tarde demais" (ATWOOD, 2008, p. 194)[85]. Essa passagem, associada à cena descrita acima, sugere a possibilidade de *possessão*, isto é, de que o espírito desencarnado de Mary tenha se apossado do corpo de Grace.

Ao final da narrativa, ambas as possibilidades emergem, em conluio com uma terceira. Tendo falhado em sua tentativa de extrair de Grace qualquer memória do dia dos assassinatos, o Dr. Jordan cede à pressão de Jerome DuPont, autoproclamado hipnotizador[86] e membro do grupo que busca um perdão para Grace, em submeter a

---

[84] No original: "[...] when I did wake up, I did not seem to know where I was, or what had happened; and I kept asking where Grace had gone. And when they told me that I myself was Grace, I would not believe them, but cried, and tried to run out of the house, because I said that Grace was lost, and had gone into the lake, and I needed to search for her. […]
Then I feel again into a deep sleep. When I woke, it was a day later, and I knew again that I was Grace, and that Mary was dead." (ATWOOD, 1997, p. 180)

[85] No original: "I was hoping Mary's soul would fly out the window now, and not stay inside, whispering things into my ear. But I wondered whether I was too late." (ATWOOD, 1997, p. 179)

[86] Ainda que a hipnose tenha adentrado o século dezenove como uma atividade periférica, associada ao charlatanismo e ao espiritismo, ela se desenvolveu até atingir o patamar de uma atividade científica *mainstream*, estudada nos principais hospitais e universidades europeias vitorianos. Parte do prestígio

prisioneira a uma sessão de hipnose que a levaria de volta à tarde dos crimes. Dessa sessão, participam também os membros da família do diretor da prisão, o Reverendo Verringer, líder do grupo, e a Sra. Quennell, médium que atenta para a possibilidade da presença de espíritos pleiteando voz. Durante a sessão de hipnose, em que um trabalho de regressão é encenado, Jerome DuPont age como mediador da conversa entre o Dr. Jordan e Grace, ocasião em que o doutor aproveita para satisfazer suas curiosidades eróticas quanto à efetiva relação entre Grace e James McDermott. Nesse momento, Grace sofre modificações consubstanciais aos olhos de todos, passando a fazer uso de uma linguagem vulgar e mesmo grosseira ao desnudar os pensamentos pornográficos de Jordan:

> "– Se eu fiz o que você gostaria de fazer com essa vagabundazinha que agarrou sua mão?" – Há uma risadinha seca.
> Lydia solta um grito sufocado e retira a mão, como se queimasse. Grace ri novamente.
> "– Você gostaria de saber, então eu lhe conto. Sim. Eu o encontrava lá fora, no quintal, de camisola, sob o luar. Eu me apertava contra ele, deixava que ele me beijasse e me tocasse também, por todos os lugares, doutor, os mesmos lugares em que gostaria de me tocar, porque eu sempre adivinho, eu sei no que está pensando quando está sentado naquela salinha de costura abafada comigo. Mas isso era tudo, doutor. Era só isso que eu o deixava fazer. Eu o tinha na palma da mão e ao sr. Kinnear também. Os dois dançavam conforme a minha música!" (ATWOOD, 2008, p. 424)[87]

---

adquirido pela hipnose deveu-se às descobertas do médico alemão Franz Anton Mesmer, cujos estudos postulavam a natural transferência de energia entre objetos inanimados e seres animados, a qual ele denominou *magnetismo animal*. O magnetismo animal foi tomado como a base para o desenvolvimento da hipnose, termo proposto em 1843 pelo médico escocês James Braid. Nesse sentido, termos como magnetismo animal, hipnose e mesmerismo são correlatos e usualmente empregados como sinônimos. Assim como outras ciências surgidas no século dezenove, dentre elas a frenologia, o mesmerismo desfrutou de aceitação ambígua pela sociedade médica e civil vitoriana, o que corrobora com as observações de Foucault (op. cit.) a respeito do problemático desenvolvimento científico em uma sociedade marcada por uma forte cristandade e por um pensamento essencialmente supersticioso. Atwood encenará essa ambiguidade ao sugerir um *overlapping* entre hipnose e *séance* na cena clímax de *Alias Grace*. Maiores informações em: http://www.historyofhypnosis.org/19th-century/ .

[87] No original: "Whether I did what you'd like to do with that little slut who's got hold of your hand?" There is a dry chuckle.
Lydia gasps, and withdraws her hand as if burned. Grace laughs again. "You'd like to know that, so I'll tell you. Yes. I would meet him outside, in the yard, in my nightdress, in the moonlight. I'd press up against him, I'd let him kiss me, and touch me as well, all over, Doctor, the same places you'd like to touch me, because I can always tell, I know what you're thinking when you sit in that stuffy little sewing room with me. But that was all, Doctor. That was all I'd let him do. I had him on a string, and Mr. Kinnear as well. I had the two of them dancing to my tune!" (ATWOOD, 1997, p. 406)

Os desejos sexuais de Jordan tanto pela senhorita Lydia quanto por Grace são revestidos, diante da macabra situação, de um caráter horrendo e inapropriado, típico das barbaridades sexuais que abundam os textos góticos. No decorrer da sessão de regressão, contudo, acontece algo ainda mais inesperado do que as revelações da natureza sexual da relação entre Grace e os homens da fazenda Kinnear. A personagem, hipnotizada, refere-se a si mesma na terceira pessoa, negando sua identidade, e sugere estar tomada pelo espírito possessor de Mary Whitney, quem teria incitado James McDermott a cometer o assassinato de Thomas Kinnear e Nancy Montgomery:

> A voz se diverte.
> " – Parem de falar bobagens" – ela diz. " – Vocês mesmos se enganaram. Eu não sou a Grace. Grace não sabia de nada disso!"
> [...]
> " – Mary não" – diz Simon. " – Não Mary Whitney."
> Ouve-se uma palmada clara, que parece vir do teto.
> " – Eu disse a James para fazer aquilo. Eu o instiguei. Eu estava lá o tempo todo!"
> " – Lá?" – diz DuPont.
> " – Aqui! Com Grace, onde estou agora. Estava tão frio, deitada no chão, e eu estava só; precisava manter o calor. Mas Grace não sabe, nunca soube!" – A voz não era mais zombeteira. – Eles quase a enforcaram, mas isso seria errado. Ela não sabia de nada! Só tomei emprestadas suas roupas por algum tempo."
> " – Suas roupas?" – diz Simon?
> " – Sua concha terrestre. Seu vestido de carne. Ela se esqueceu de abrir a janela, então eu não pude sair. Mas eu não queria lhe fazer mal. Não podem dizer nada a ela!" (ATWOOD, 2008, p. 426-427)[88]

A dúvida quanto à veracidade da cena presenciada é discutida, ao final do acontecimento, por Jordan, DuPont e Verringer. Diversas são as possibilidades levantadas – possessão, dupla consciência, duas almas habitando um mesmo corpo – o que confunde as convicções profissionais de Jordan e as convicções religiosas do

[88] No original: "The voice is gleeful. "Stop talking rubbish", she says. "You've deceived yourselves! I am not Grace! Grace knew nothing about it!" [...]
"Not Mary", says Simon. "Not Mary Whitney."
There is a sharp clap, which appears to come from the ceiling. "I told James to do it. I urged him to. I was there all along!"
"There?" says DuPont.
"Here! With Grace, where I am now. It was so cold, lying on the floor, and I was all alone; I needed to keep warm. But Grace doesn't know, she's never known!" The voice is no longer teasing. "They almost hanged her, but that would have been wrong. She knew nothing! I only borrowed her clothing for a time."
"Her clothing?" says Simon.
"Her earthly shell. Her fleshly garment. She forgot to open the window, and so I couldn't get out! But I wouldn't want to hurt her. You mustn't tell her!"" (ATWOOD, 1997, p. 401-403)

reverendo. Todas elas, no entanto, apontam para a inocência de Grace Marks, a qual, seja por sofrer um transtorno de personalidade, seja por ser a vítima possuída de um espírito vingativo, que busca expiação a partir da interferência em uma história que muito remonta à sua própria, deveria ser inocentada da efetiva participação nos crimes de que fora acusada. Entretanto, aqui, emerge uma terceira possibilidade interpretativa para os eventos descritos. Jerome DuPont é, na verdade, Jeremiah, o vendedor ambulante com quem Grace Marks tivera amizade em seu passado como serva, e que a alertara quanto aos riscos de permanecer como criada na casa de Kinnear e repetir em si a história de Mary Whitney. Desaparecido por anos, Jeremiah retorna disfarçado de mesmerizador e induz sua protegida a aceitar participar de um transe hipnótico. Ao reconhecer a figura de Jeremiah, uma comunicação incompreensível é estabelecida entre ele e Grace, quase como um conluio ou uma combinação secreta:

> Quanto a mim, tinha vontade de rir de contentamento, pois Jeremias fizera um truque de mágica, tal como se tivesse tirado uma moeda detrás da minha orelha ou fingido engolir um garfo, e, assim como ele costumava fazer esses truques em plena vista, com todos observando-o, mas incapazes de detector o truque, ele agira do mesmo modo ali e fizera um pacto comigo bem debaixo dos olhos de todos os presentes, sem que ninguém desconfiasse. (ATWOOD, 2008, p. 327)[89]

Disso tudo, não é descabido imaginar que a sessão de hipnose, convertida em verdadeira *séance*, pode não ter passado de um *engodo*, forjado no intuito de colocar em dúvida a possível culpa e envolvimento de Grace nos assassinatos de seu patrão e governanta. Nesse caso, a figura de Mary Whitney seria nada mais que parte da sedutora narrativa de Grace ao doutor Jordan, cuidadosamente elaborada de modo a criar expectativas e possibilidades inexistentes e desviar a atenção do médico quanto a fatos mais ou menos evidentes. A introdução do duplo e da possessão como metáforas para a fluidez identitária, bem como a intromissão do fantasma de Mary Whitney, contribuem, nesse caso, para a relativização dos parâmetros de verdade da narrativa e enfatizam o terror ligado à perda da identidade, ao mesmo tempo em que oferecem subsídios para a inclusão de *Alias Grace* no âmbito do gótico pós-moderno.

---

[89] No original: "As for me, I could have laughed with glee; for Jeremiah had done a conjuring trick, as surely as if he's pulled a coin from my ear, or made believe to swallow a fork; and just as he used to do such tricks in full view, with everyone looking on but unable to detect him, he had done the same here, and made a pact with me under their very eyes, and they were none the wiser." (ATWOOD, 1997, p. 306). 327

Por outro lado, a presença do espírito de Mary na narrativa indica o nascimento das práticas espíritas na América do Norte[90], em especial no Canadá, país em que a obsessão pela sobrevivência justifica a emergência de uma metafísica edificada sobre a possibilidade de subsistência da alma após a morte do corpo. Além de estar fortemente sustentado sobre a possibilidade de sobrevivência, portanto fundamental à compreensão de *Alias Grace* no interior desse paradigma recorrente da literatura canadense, o recurso ao espiritismo na cena acima sugere novos caminhos para a solução de um mistério insondável: não tanto o conhecimento dos fatos por trás das mortes de Kinnear e Montgomery, mas antes o desvendamento da identidade da figura-chave desse acontecimento – Grace Marks, possivelmente possuída, possivelmente transtornada, possivelmente mentirosa.

O mais interessante, entretanto, é que nenhuma das três opções é confirmada. Mary e Grace, em qualquer das três interpretações, permanecem como traços suplementares de personalidade. Optando por manter a narrativa no âmbito de uma incerteza constitutiva, que nega o sobrenatural explicado[91], Atwood propõe um desfecho coerente com a multiplicidade de traços que já compõem a personagem central: não opta por uma das personalidades em detrimento da outra. Sugere que Grace e Mary podem ser apenas faces indistintas de uma mesma personalidade e, ainda, alimenta a prerrogativa de que a identidade é construída e performatizada em atos discursivos. A ideia é, nesse caso, argumentar que a personalidade dividida de Grace Marks, metaforizada na presença estranha de seu duplo, é mais um aspecto discursivo do que patológico, ou mesmo espiritual; isto é, está, sobretudo, alicerçada nos atos de fala e nas representações que são feitas sobre ela e que ela produz sobre si própria, ao final da narrativa, quando se lhe é dado o direito à voz. A identidade de Grace permanece inconclusa, e o que permite essa inconclusão é a presença mesma de seu duplo, que

---

[90] Erpen and Lowe (1990) datam a emergência do espiritismo na América do Norte de meados do século dezenove, quando se deram os primeiros registros de contato com as almas dos mortos, produzidos pelas irmãs Margaret e Kate Fox, em Hydesville, New York. *The Canadian Encyclopedia* relata que as irmãs Fox visitaram sua irmã Elizabeth, que vivia em Canada West, por volta dos anos 50 daquele século, provavelmente iniciando a propagação das práticas espíritas também no Canadá. Esse dado coincide com a afirmativa de Erpen e Lowe de que, a partir de 1850, as atividades espíritas organizaram-se com maior força em Eastern Canada e em British Columbia, sobrevivendo até os dias atuais. Maiores informações em: http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/spiritualism/ .

[91] O sobrenatural explicado é uma estratégia geralmente associada ao gótico feminino (WILLIAMS, 1995), a qual consiste em desvelar explicações absolutamente naturais e comprováveis para os eventos sobrenaturais introduzidos na trama. Ao subverter essa ordem e manter o sobrenatural como possibilidade de explicação em *Alias Grace*, Atwood expropria as prerrogativas do gótico masculino, uma das características do gótico feminino pós-moderno que proporei no capítulo seguinte.

habita espaços e preenche os interstícios que a constituem. Como Grace articula em sua narrativa, sem Mary Whitney a história teria sido outra, completamente diferente. Sem Mary, ou separada dela, sua identidade recairia na mera delimitação de uma personalidade predominante, que, ao abafar a presença de seu duplo, abafaria sua própria possibilidade de libertação. O duplo em *Alias Grace* contribui, assim, para um aprofundamento na complexidade da construção da personalidade de sua personagem central. Construída por inúmeros discursos, inclusive os dela própria, Grace não pode ser definida como uma identidade unificada. Seu caráter de sujeito pós-moderno faz dela um narciso fragmentado, cujo mistério nem ela mesma saberia decifrar.

Eu gostaria de finalizar retornando à pergunta que mobilizou essa seção do texto: em que termos o conceito de *doppelgänger* ainda apresenta alguma funcionalidade quando se trata do gótico pós-moderno? Se, para Rank e Freud, o duplo se organiza a partir da substituição do eu pelo outro, geradora de um embate em que apenas um sobreviverá, o que dizer de um duplo pós-moderno em que não há luta pela prevalência de uma personalidade mais forte, e sim a coexistência de múltiplos traços que não se anulam ou não se sobrepõem uns aos outros? Ou, mais ainda, de um duplo que só se justifica pela multiplicidade e inconclusibilidade que em tudo se opõe aos clássicos embates entre personalidades, como o das duas senhoras de Winter em *Rebecca*, ou das narrativas da tradição do gótico novecentista? Como se pode pensar o duplo pós-moderno em termos que não denotem uma aporia terminológica ou um inerente contrassenso?

A resposta a esses questionamentos não pode jamais ser categórica. Atwood demonstra estar atenta a determinados aspectos do *doppelgänger* que continuam organizando o funcionamento da narrativa gótica mesmo na pós-modernidade. A repetição da sequência gravidez – morte entre as três personagens femininas centrais da trama, culminando em sugestões sobre a possível morte de Grace Marks, indica que o *doppelgänger* ainda desempenha a função de anunciador de eventos fúnebres no contexto do gótico pós-moderno. Contudo, no que diz respeito à questão mais propriamente identitária que é elaborada nessas narrativas, o duplo parece ser uma metáfora que já não dá conta de representar as identidades pós-modernas na alçada do gênero gótico. Tratando-se de identidades que assombram por sua multiplicidade, fragmentação e impossibilidade, a mera divisão binária entre um eu e um duplo já não

parece adequada como instrumento que bem descreve a construção dessas novas formas identitárias.

Por tudo isso, acredito que se deva encarar o conceito de *doppelgänger* com uma dose de parcimônia ao aplicá-lo à descrição de obras góticas pós-modernas. Embora seja ainda a partir de figuras duplicadas que determinadas estratégias narrativas comuns ao gótico se dão a conhecer nesse gênero de romance, a reorganização das identidades na pós-modernidade exige reorganizar, também, o próprio âmbito conceitual do *doppelgänger*. Os novos contornos que precisam ser incorporados ao conceito revelam que se trata de uma categoria que opera *sob rasura* – isto é, desconstruída em seus pressupostos. As observações de Derrida sugerem que a política da desconstrução é um movimento incessante na pós-modernidade. Rasurar um termo, ou fazê-lo operar sob rasura, indica a necessidade de mantê-lo em uso, já que ele ainda se mostra importante para a compreensão de determinados fenômenos, ainda que sua alçada e seus pressupostos devam ser rigorosamente repensados para dar conta da evolução mesma desses fenômenos. No que diz respeito às identidades, o *doppelgänger* opera sob rasura no gótico de Margaret Atwood – metaforizando construtos identitários multiplamente engendrados e potencialmente fragmentados, que ameaçam por sua fragilidade e potencial de aniquilação de sujeitos coerentes na pós-modernidade.

A compreensão da identidade como foco de representações no gótico pós-moderno não deixa de assimilar, também, a progressiva reelaboração dos contornos de gênero que se tem presenciado na cultura ocidental desde o século dezoito, pelo menos. Muitas são as teorias que se dedicam a diferenciar o gótico feminino do gótico masculino em termos de uma estruturação particular. Contudo, em que medida tal formulação teórica atende às discussões mais recentes sobre gênero, especialmente aquelas desenvolvidas no âmbito dos estudos *queer*? Essa e outras discussões serão objeto de estudo do próximo capítulo.

CAPÍTULO III

O ASSOMBROSO FEMININO:
A "MÃE PÁTRIA" GÓTICA E AS TRADIÇÕES "*QUEER*IZADAS"

Não há dúvidas de que o duplo é um motivo recorrente não apenas do gótico, mas da prosa ocidental de modo geral. Em especial no século dezenove, essa figura parece ser um elemento estruturador, que articula a produção narrativa à contestação das noções identitárias racionalistas do espectro iluminista. Beville relaciona as inquietações pós-modernas quanto à natureza questionável do real e ao esfacelamento da identidade à recorrência da metáfora do duplo em textos que ela denomina de "pós-modernismo gótico" – textos pós-modernos essencialmente góticos[92]. Entretanto, ao equacionar a *heterogeneidade* de percepções advindas da ótica pós-moderna sobre o real à *dualidade* encarnada na figura do duplo, ela deixa de reconhecer a possível ineficiência desse conceito em descrever com precisão a experiência de multiplicidade que compõe as construções identitárias pós-modernas, ao mesmo tempo em que ignora os locais sobre os quais a identidade cultural é erigida. Aspectos como gênero, raça e nacionalidade – traços característicos das teorias pós-modernas quanto à identidade – são substituídos, na visão da autora, pela ereção de um sujeito universal e não contingente.

Essa visão decorre do recorte teórico que a autora propõe ao postular o conceito de pós-modernismo gótico, gênero que ela considera como sobrevivente do gótico clássico apenas na medida em que mantém a ênfase na experiência essencial do terror–

[92] Grande parte do esforço teórico de Beville reside em apresentar o "pós-modernismo gótico" como um gênero oriundo da evolução do gótico clássico, culminando em obras pós-modernas que sejam essencialmente góticas. A pesquisadora insiste em diferenciar o pós-modernismo gótico do "gótico pós-moderno", informando seus leitores de que, naquele, é o termo "gótico" que funciona como adjetivo, sendo que o que está em jogo é o estudo da pós-modernidade como fenômeno essencialmente gótico. Ela critica a proliferação de termos correlatos, tais como o "gótico contemporâneo", que ampliam o escopo conceitual do gótico para outras manifestações culturais que não as literárias. Acredito que essa seja uma visão reducionista, em primeiro lugar porque as discussões teóricas pós-modernas reconhecem a dispersão de gêneros como característica central do fenômeno em questão e, em segundo lugar, porque a pós-modernidade incorpora uma multiplicidade de aspectos que impedem sua caracterização como fenômeno exclusivamente ou essencialmente gótico. Por outro lado, a autora afirma que o termo "pós-modernismo gótico" é fruto de uma construção equilibrada, construída na interface entre o romance pós-moderno e o romance gótico: "o equilíbrio é evidente e sugere que as técnicas literárias de cada modo e suas respectivas estratégias merecem *status* igual no âmbito de uma definição" (BEVILLE, op. cit., p. 51). Nesse sentido, se há realmente um equilíbrio em que cada elemento do termo influencia igualmente o outro, creio ser desnecessário argumentar qual elemento do termo adjetiva o outro, bem como diferenciar o "pós-modernismo gótico" do "gótico pós-moderno", termo este que tenho empregado ao longo destas discussões.
No original: "a balance is evident that should suggest that the literary devices of each mode and their respective strategies deserve equal status within the limits of a definition."

segundo ela, a experiência mais marcante do sujeito pós-moderno, o qual se vê na contingência de uma cultura de morte: aterrado por uma obsessão pela morte e pelo fim dos tempos, pela perda de uma coerência identitária, pela relativização da noção de real e pela revitalização fundamentalista que culmina em terrorismo. Associando a experiência pós-moderna ao terror, Beville recorre às clássicas observações de Burke (1998) sobre o sublime, as quais, desenvolvidas no auge do pensamento iluminista, que considerava o homem como centro racional do universo, opõem-se, de certo modo, ao caráter local que caracteriza as identidades numa ótica pós-moderna. A certeza de que o terror é o aspecto que norteia uma experiência pós-moderna globalizante a leva a enunciar afirmações como as que seguem:

> […] o terror, desde os mais incipientes estágios de análise filosófica e literária, foi reconhecido como sublime: uma emoção única, atemporal e imensurável. Ele foi reconhecido como uma experiência totalizante, por meio da qual seria possível deparar-se com o "eu" nas mais básicas das formas reconhecíveis através da imaginação [...]
> a visão geral tende a considerar o terror como uma experiência sublime no sentido de um estado liminal de existência, que questiona o real e consequentemente garante o acesso às suas manifestações mais reconhecíveis [...]
> A ciência 'aterrorizada', assim explorada em relação à ontologia do sujeito, difere dos estados conscientes por se tratar de um estado alterado ou em suspenso da existência, no qual a consciência se limita a uma situação subjetiva específica. Nesse estado, abrem-se possibilidades para a recepção de realidades das quais nada se sabe.
> (BEVILLE, op. cit., p. 27)[93]

Segundo essa visão, o terror consiste em uma experiência sublime em que o indivíduo, elevado a estados de consciência superiores em função de experiências amedrontadoras, abre-se à possibilidade de percepção de realidades desconhecidas. Essa experiência mística e filosófica contribui para uma outra percepção, a de um estado liminal de existência, no qual a realidade e o próprio eu podem ser questionados, portanto um estado em que se dá a construção identitária em uma lógica pós-moderna.

[93] No original: "terror, from the very earliest stages of philosophical and literary analysis, was regarded as sublime: as a unique, timeless and unquantifiable emotion. It was regarded as a totalising experience, in which one could potentially encounter self in its most basic of 'knowable' forms through imagination […] the general view has extended to consider terror as a sublime experience in the sense of a liminal state of existence that puts the 'real' into question, and which subsequently gives access to its most knowable of manifestations […]
'Terrified' awareness, as it is explored in relation to the ontology of the subject, differs from conscious awareness in the sense that is in an altered or suspended state of being, in which consciousness is limited to a specific subjective situation. In this state, possibilities are opened up for the reception of unlearned realities."

Entretanto, enquanto experiência sublime que remonta à filosofia iluminista, o terror é postulado por Beville como sensação universal da constituição humana, assim atemporal e totalizante, o que contradiz o raciocínio da construção identitária pós-moderna, inspirada na negação da supremacia da universalidade e na progressiva valorização do local e múltiplo em detrimento do global e uno. Ainda que "limitada a uma situação subjetiva específica", os próprios aspectos específicos dessa situação estão ausentes da conceituação acima proposta. Quais seriam eles? Quais situações subjetivas específicas estariam em jogo na construção da sensação de terror enquanto fenômeno pós-moderno? Segundo a lógica construída por Beville, cabe mais acertadamente dizer que essa situação subjetiva específica seja, antes, uma experiência de percepção do mundo em que o indivíduo está isolado e só; como consequência, aqueles aspectos relacionais que se coordenam para a formação de sua identidade ficam perdidos, ineficientes. Por outro lado, será que se pode dizer sem o risco de uma incorreção que todos os indivíduos experienciam o terror de maneira desvinculada de acontecimentos contingentes, ou mesmo que a abertura a estágios superiores de consciência se dê de modo análogo a todos os sujeitos em todas as situações?

Beville retoma a afirmação de Punter (1996) de que o gótico é a literatura do terror para sustentar sua conceituação do pós-modernismo gótico como um gênero literário centrado em experiências aterrorizantes. Entretanto, ao reelaborar as observações de Burke a respeito do sublime como fonte de terror, Punter localiza essa experiência em uma conjuntura histórica específica: o Reinado do Terror que se seguiu à Revolução Francesa de 1789. É essa localização histórica que está ausente das observações de Beville, para quem a experiência do terror, como fonte de ascensão mística a estados de questionamento do real e de percepções ultra conscientes da realidade, assume caráter universalizante. Tal formulação, alcançando o perigoso estatuto de uma metanarrativa, interage com a ideia de que a pós-modernidade é anistórica, embora o conceito de metaficção historiográfica, basilar ao de gótico pós-moderno, recupere o caráter histórico como fator que interfere na estruturação do texto na pós-modernidade. Por isso, se o terror está ligado à identidade numa concepção que relaciona o gótico à pós-modernidade, é importante situá-lo no interior de uma perspectiva cultural da identidade, a qual tenho proposto no decorrer destes capítulos.

Em Atwood, a concepção aterradora da identidade está ligada, por exemplo, à multiplicidade na construção identitária, aos processos de abjeção e à formulação de

conflitos de gênero que dão corpo à construção identitária de Grace Marks. Contudo, não apenas esses aspectos contribuem para o adensamento da atmosfera de terror em *Alias Grace*. Enquanto representante de uma literatura histórica canadense, os complexos traços que constituem a identidade cultural desse país estão, ali, metaforizados na figura de Grace Marks e em estratégias e convenções narrativas do gótico inglês que são parodiadas pela autora do romance. O barbarismo, a presença do estrangeiro errante e o bode expiatório estão presentes como elementos que se enquadram na lógica paródica do romance de Atwood e o situam em relação a outros questionamentos identitários que perpassam a escrita do gótico pós-moderno.

A escrita do terror elaborada por Atwood também se alimenta de aspectos ligados às construções culturais de gênero nas sociedades ocidentais, que se mostram fontes de conflitos, ansiedades e investimento do poder com vias à expressão e manutenção de uma retórica ordenadora do mundo. Essa lógica normativa de reconhecimento e segregação dos indivíduos, segundo as concepções de Foucault (2007a) e de Butler (1990), é reproduzida pelas mais diversas instituições sociais, práticas cotidianas e rituais, repetidos no interior de uma matriz de saberes que reforça as concepções culturais do poder ao assumir como natural – portanto imutável – a preexistência das categorias classificatórias que validam ou invalidam as identidades no espaço simbólico da sociedade. Essa apenas aparente naturalidade do gênero, denunciada por Butler como um sinuoso mecanismo de abjeção e endosso de uma matriz heteronormativa de comportamento social, esconde seu caráter culturalmente construído, já sugerido por Joan Scott[94] (s.d.) quando esta conceitua o gênero como uma tradução abstrata da diferença sexual – por que não especificar, genital – humana. Para a historiadora, tal tradução implica na produção de saberes a respeito dos papeis atribuídos a homens e mulheres em contextos sociais, o que eleva o estatuto dos estudos de gênero à observação das relações humanas e à articulação de estratégias de poder que, historicamente, rebaixaram a atuação da mulher aos espaços domésticos.

O conceito de gênero, contudo, emerge apenas a partir de meados dos anos 70 do século vinte, quando as prerrogativas propostas pelas feministas radicais aparecem desgastadas mediante as progressivas conquistas políticas obtidas pelas mulheres, somadas à obsolescência das construções teóricas propostas nesse contexto, segundo as quais a opressão feminina seria causada em função da natureza biológica diferenciadora

[94] Disponível em: http://www.dhnet.org.br/direitos/textos/generodh/gen_categoria.html.

da mulher, que a obrigaria ao parto e ao consequente cuidado da criança e a cercearia em suas possibilidades de exercício efetivo no campo das relações políticas. Em torno dessa diferença biológica, estaria estruturado um sistema de poder denominado "patriarcado", que poderia ser compreendido como o sistemático menosprezo e rebaixamento da mulher em todos os níveis das relações sociais, justificado, sempre, em razão de sua inferioridade biológica quando comparada ao homem. Tanto Hall (2009) quanto Homi Bhabha (2013) argumentam que uma forte estratégia de poder para garantir os interesses de uns poucos reside no esforço em se fazer crer na inferioridade biológica de determinados grupos humanos (os negros, as mulheres, os homossexuais...), o que justificaria seu domínio e exploração. Entretanto, a atribuição dos aspectos de superioridade e inferioridade a determinados grupos humanos é um processo cultural de construção de significados, o que já atenta para a concorrente evolução do pensamento feminista em direção ao conceito de gênero.

De todo modo, as posições iniciais nos estudos feministas tendiam a ignorar as distinções entre sexo e gênero. O "feminino" foi visto, nessas primeiras incursões teóricas, como uma perpétua condição de alteridade (BEAUVOIR, 1956) ou um fardo inescapável. Ele poderia ser inequivocamente expresso pela identificação do aparelho genital das mulheres, cujo poder estava em determinar quais funções biológicas e sociais elas estariam destinadas a protagonizar (FIRESTONE, 1972). O feminino era tomado, portanto, como o produto de funções morfológicas, relacionadas a eventos como a menstruação, a gravidez e a amamentação. Ele era, ainda, um fator de opressão das mulheres, fator que as forçava a uma vida de abnegação e autoaniquilação determinada por sua forçosa adesão ao espaço doméstico, o que as impedia de atuar mais diretamente no domínio das relações públicas.

À medida que as feministas produziam questionamentos à ordem social patriarcal e deslocavam suas prerrogativas, propondo rupturas com as amarras de cunho biológico que eram impostas às mulheres, o conceito de gênero paulatinamente deixou de ser compreendido como uma extensão do dimorfismo genital e foi reelaborado de modo a marcar a distinção entre, por um lado, os limites morfológicos que separavam os indivíduos em duas classes predominantes e, por outro, os imperativos culturais que atribuíam significados a tais classes. O gênero, na concepção que daí se desenvolveu, passou a ser compreendido como um *construto cultural* em oposição à realidade biológica da diferença sexual humana. Tal construção, formada a partir de traços

estáveis, culturalmente negociados e consensualmente compreendidos, tornava possível a diferenciação entre homens e mulheres, cuja diferença central residia na atribuição, ao homem, do poder de estreitar laços familiares por meio do tráfico de mulheres (RUBIN, 2004). A articulação de uma sociedade em que a heterossexualidade masculina era supervalorizada e a opressão feminina reforçada residia, pois, nesse sistema de relações sociais que Rubin nomeou "sistema de sexo/gênero", forma de organização que situava o homem e a mulher em posições hierárquicas distintas de poder e agência.

Apesar da emergência desse novo aparato conceitual, fortemente influenciado pela antropologia e pela psicanálise freudiana, o imperativo biológico do sexo ainda subjazia ao conceito de gênero como parâmetro que justificava a diferenciação identitária de homens e mulheres, bem como uma espécie de *dado* que escapava à construção social do gênero porque a antecedia. Os influentes e controversos estudos de Butler (op. cit.) ofereceram, mais tarde, uma visão alternativa sobre as operações do gênero na sociedade, especialmente quando a filósofa propõe que os conceitos de "sexo", "sexualidade", "gênero" e "desejo" são efeitos de construções discursivas, embora sejam frequentemente tomados como dados ou pressupostos inquestionáveis. Butler argumenta, a partir desse *insight*, que o gênero é elaborado em atos performativos, que são iterados e reforçados em todos os níveis das práticas culturais, o que serviria à naturalização da contiguidade entre sexo e gênero, sobre a qual se justificou, durante muito tempo, a opressão e menosprezo social das mulheres. A partir daí, Butler sugere que o gênero engendra a abjeção de todos os traços que não se conformam a conceitos socialmente sancionados de identidade. Nesse sentido, as identidades de gênero só são revestidas de inteligibilidade quando coerentes com as imposições normativas geradas em função das relações de poder, sendo consideradas abjetas quando desafiam a estabilidade e coerência interna dessas relações.

Pelo viés da abjeção, pode-se, então, alinhavar a rede que conecta o gênero, as narrativas góticas e as identidades. O gótico não hesita em apresentar conflitos envolvendo as dinâmicas de gênero na sociedade, as quais, no contexto da pós-modernidade, ampliaram-se a fim de incorporar a multiplicidade e complexidade de identidades de gênero, advindas da exposição dos mecanismos de violência perpetuados pela ordem heteronormativa de saberes e poderes. Minha proposta, neste capítulo, é apresentar algumas observações mais específicas a respeito da configuração dos conflitos de gênero e nação no gótico paródico de Atwood. Partindo da reflexão acerca

da nação representada enquanto feminino – o que, no Canadá, tem relação direta com o gótico – e suas consequências para a metaforização do modelo multicultural em *Alias Grace*, apresentarei alguns aspectos que me levam a crer que Atwood expropria as prerrogativas do gótico masculino para estruturar o romance em questão, de forma a relativizar as "tradições dimórficas" do gótico e estabelecer políticas *queer* de gênero por meio da literatura.

3.1 A MADRASTA PÁTRIA

As interferências entre gênero e nação, no contexto dos discursos nacionalistas forjados a partir da Revolução Francesa, justificam-se, dentre outras razões, pelo impulso em elaborar a identidade nacional a partir de modelos convencionais de masculinidade e feminilidade, modelos estes que serão inscritos nas letras da sociedade moderna, especialmente por meio de sua produção literária e jornalística. Como aponta Maria Ângela de Araújo Resende (2007), esse imaginário republicano proveniente dos conflitos políticos que tiveram lugar na França, no século dezoito, foi inicialmente estruturado a partir de uma efetiva participação das mulheres, principalmente as do povo, no processo de consolidação da república francesa, o qual, inspirado na concepção romana que pressupunha a mulher como símbolo da liberdade, deflagrou a metaforização da república a partir de imagens do feminino. O ideal de liberdade defendido pelos revolucionários implicava, portanto, em uma aparente necessidade de conferir às mulheres maior espaço de atuação no âmbito das relações públicas, embora essa reorganização social tenha se mostrado altamente suspeita na medida em que a atenção conferida às mulheres, especialmente por meio da literatura e da imprensa, visava à sua educação para as tarefas do lar, para o cuidado com o ambiente doméstico e para o bom desenvolvimento de suas atividades como esposa e mãe. Isso contribuiu para engessar as esferas de atuação do homem e da mulher nas sociedades republicanas, ainda que o imaginário proveniente da nova organização social conferisse centralidade às figuras femininas nos contextos nacionais.

Para Adelaine LaGuardia (2007), a ambivalência dos discursos nacionalistas faz com que a mulher seja concebida, neles, em termos anacrônicos – e, eu acrescentaria, falsamente progressistas –, já que os discursos produzidos sobre ela, sob uma perspectiva pedagógica que buscava recodificar seu papel no âmbito da comunidade

imaginada, paradoxalmente enfatizavam sua função na vida religiosa e doméstica. LaGuardia conclui daí que, nesse ínterim, "[a] mulher era projetada especialmente como mãe dos novos homens e guardiã da vida privada" (LaGUARDIA, op. cit., p. 44), o que teve, como consequência, o reforço das concepções do espaço doméstico como território de decência e estabilidade e a preservação da pureza como atributo feminino (naturalmente inspirado na concepção virginal da mulher proveniente do imaginário cristão). A junção desses discursos proporcionou a subordinação da mulher à lógica familiar e a infusão de um sentido de patriotismo a essa lógica, o que contribuiu para a emergência de imagens da "mãe pátria" e dos "filhos da nação", que sustentaram os discursos nacionalistas.

A construção discursiva da nação canadense que se deu nesse período acompanhou as influências francesas, conferindo a elas uma complexidade adicional diante das peculiaridades do processo de conversão das colônias inglesas e francesas na Confederação Canadense. Isso porque a efetiva independência do Canadá só se consolidou nos anos finais do século vinte, quando da publicação do *Canada Act*, embora a organização e unificação das colônias britânicas e francesas em território canadense, no século dezenove, já começassem a se desenvolver em razão da necessidade de defesa do território contra as investidas colonizatórias estadunidenses. Também vão emergir, nesse país, as concepções da "mãe pátria" e dos "filhos da terra" que dominaram o pensamento nacionalista na Europa e nas Américas, como se vê, por exemplo, no próprio hino nacional canadense, que diz o seguinte:

> O Canadá, nosso lar e terra nativa!
> Verdadeiro amor patriota em todos os teus filhos comande
> Com os corações incandescentes vemos seu levante
> O Norte Verdadeiro, forte e livre!
> Ao largo e ao longe, O Canadá
> Nós estamos em guarda por ti
> Que Deus mantenha nossa terra gloriosa e livre
> O Canadá, nós estamos em guarda por ti.
> O Canadá, nós estamos em guarda por ti![95]

[95] No original: "O Canada! Our home and native land!
True patriot love in all thy sons command.
With glowing hearts we see thee rise,
The True North strong and free!
From far and wide, O Canada,
We stand on guard for thee.
God keep our land glorious and free!
O Canada, we stand on guard for thee.

Aqui, também, tem-se a concepção do país como um espaço doméstico, descrito em termos de natividade e concebido como o lar adorado com amor patriótico pelos seus filhos. Essa representação filial pressupõe a imagem da pátria enquanto mãe, que, por sua vez, implica em uma sequência de aspectos ideológicos ligados a valores românticos atribuídos à maternidade: cuidado, proteção, defesa, amor incondicional e plena satisfação para a mulher. Entretanto, eu gostaria de sugerir que o imaginário romântico republicano que associa positivamente a mulher e a maternidade ao nacional entra em sérios conflitos com as representações culturais de gênero e nação observadas nos escritos canadenses. A partir da associação de imagens da natureza monstruosa a imagens do feminino malévolo, bem como do elemento estrangeiro como ser que relativiza a unicidade nacional e a ameaça, porém sem o qual a nação canadense não sobrevive, é possível ponderar que o imaginário canadense conceba a nação segundo figuras maternais próximas àquelas identificadas por Moers (1985) como constituintes de uma tradição feminina do gótico. Essa concepção assombrosa do feminino coloca em cena uma rede de significados subversivos e fragmentários de nação, coerentes com o modelo multicultural característico do Canadá. Para ampliar as possibilidades de compreensão dessa proposta, eu gostaria de salientar que o projeto de construção das identidades nacionais nas Américas esteve e permanece associado a imagens da natureza da pátria, as quais, por sua vez, são apresentadas em metáforas do feminino. O modo como isso se dá na literatura canadense é tipicamente gótico no sentido de que, nela, a natureza e o feminino são frequentemente apresentados como facetas malévolas e ameaçadoras, próximas a descrições observadas nos romances góticos da tradição inglesa.

Nos ensaios publicados em *Survival*, Atwood (2004) desfia observações generalizadas a respeito dos motivos recorrentes da literatura canadense e, dentre eles, está presente a ideia da natureza canadense como um lócus monstruoso. Sabe-se que o

O Canada, we stand on guard for thee!"

Canadá é um país cuja paisagem natural é inóspita e indômita[96]: a presença de lagos, numerosos e gigantescos, *icebergs*, nevascas que mantém parte do território permanentemente congelado, florestas que escondem espécies animas desconhecidas ou altamente perigosas, como ursos, por exemplo, ou perigos de outra ordem, são fatores que determinam a concentração populacional no sul do território e levam a uma permanente sensação de desconfiança quanto às ameaças representadas pela natureza. Traduzida em textos literários, essa representação se torna ainda mais problemática, já que se choca com valores artísticos herdados do Iluminismo europeu, que nortearam a produção escrita nas terras canadenses: a ideia da natureza sublime, fonte de deslumbramento e admiração em função de sua grandiosidade (BURKE, op. cit.), e a representação da paisagem como uma "mãe nutriente" capaz de guiar e proteger aos seus filhos, grandemente inspirada nos escritos de William Wordsworth (2008). Embora a paisagem natural do Canadá permaneça representada como uma divindade feminina, longe de nutrir e guiar seus filhos, a "mãe natureza" canadense interpõe contra eles dificuldades e ameaças de morte, inspiradas nos conceitos darwinianos segundo os quais o ambiente natural seria um sistema impositor de perigos e crueldade, no interior do qual apenas o mais forte sobrevive; ela é frequentemente descrita em termos peculiares ao romance gótico: um ambiente que evoca a morte e a destruição, que representa os perigos do desconhecido e oprime o indivíduo[97]; usualmente, os textos literários canadenses oferecem enredos em que a natureza efetivamente mata o indivíduo, embora a ocorrência apareça disfarçada como uma morte acidental: trata-se da chamada "*death by nature*", recurso que a própria Atwood não deixou de explorar em obras como o romance *Surfacing* e o conto "*Death by landscape*", publicado em *Wilderness tips*.

Em outro dos ensaios de *Survival*, Atwood revela a conexão entre a natureza e o feminino, proposta em imagens abundantes na literatura europeia desde, pelo menos, o século dezoito. Discutindo a visão de Beauvoir (op. cit.) a respeito dessas formas de

[96] A paisagem acima foi pintada por Tom Thomson (05/08/1877 - 08/07/1917). Thomson foi um importante pintor canadense, considerado uma forte influência para o *Group of Seven*. Esse grupo, também conhecido como *Algonquin School*, era constituído de sete pintores canadenses de paisagens, que defendiam a ideia de que uma arte canadense distinta poderia ser alcançada por intermédio do contato com a natureza. Valorizando a especificidade da paisagem nacional, o *Group of Seven* preferia retratar a natureza selvagem canadense em lugar das paisagens idealizadas de inspiração européia.

[97] Seria reducionista definir as representações da natureza no romance gótico apenas em termos negativos. A natureza também aparece, nesse gênero de escrita literária, como espelho da psique ou dos sentimentos humanos, ou, ainda, como espaço de elevação espiritual em função da experiência sublime. Para maiores informações, *cf*. MILES, 2009, p. 42-59 (In: *The female gothic. New directions*).

representação, Atwood conclui que tais imagens, ainda que revelem visões equivocadas e mistificadoras em torno da mulher, são construídas em conformidade com a paisagem natural que o escritor observa ao seu redor. Uma vez que, no Canadá, as representações da natureza tendem a enfatizar a monstruosidade da paisagem, a conclusão direta é que a própria mulher e suas potencialidades maternas adquirem, na literatura canadense, uma representação monstruosa e perigosa, coerente com as figurações do feminino e da maternidade no romance gótico.

Para Moers, o gótico feminino é uma metáfora da maternidade como evento monstruoso e da rejeição materna à sua prole, e indica possíveis metáforas de aversão ao elemento estrangeiro como fator ameaçador da autonomia nacional – o que, levando-se em consideração o modelo multicultural sobre o qual se assenta a política canadense, justifica representações literárias góticas em que a mulher, a natureza, o perigo, o estrangeiro, e a nação estão emaranhados. Essas representações indicam uma possível imagem distorcida da "mãe pátria" como entidade que ameaça a sobrevivência de seus filhos, figurada em imagens góticas da mulher selvagem, que protagoniza atos de violência e maldade.

Ao analisar o modo como as personagens femininas são geralmente apresentadas na literatura canadense, Atwood observa o predomínio de mulheres velhas, terríveis e inférteis nos escritos de seu país:

> Se você confiasse na ficção canadense, você teria que acreditar que a maior parte das mulheres do país com uma presença real tem mais de cinquenta anos, e quão difíceis, estéreis, reprimidas e duronas elas são! Elas vivem suas vidas intensamente, porém com determinação, e são frequentemente vistas como malévolas, sinistras, ou como as que negam a vida do outro, seja por elas mesmas, seja pelas demais personagens em suas histórias (ATWOOD, op. cit., p. 237)[98].

Em *Alias Grace*, estão presentes imagens como as descritas acima: a de mulheres velhas e frequentemente estéreis, que oferecem ao mundo uma conduta desafiadora, violenta. Grace Marks resume em si os atributos sinistros que compreendem a figuração ameaçadora da mulher na literatura canadense: muito provavelmente estéril, nega-se a prover a vida e a continuidade do país que a recebeu –

[98] No original: "If you trusted Canadian fiction you would have to believe that most of the women in the country with any real presence at all are over fifty, and a tough, sterile, suppressed and granite-jawed lot they are. They live their lives with intensity, but through gritted teeth, and they are often seen as malevolent, sinister or life-denying, either by themselves or by other characters in their books."

sua possível gravidez ao final da trama revela-se mais provável como um câncer no útero, que corrói dentro dela a possibilidade de prover a sociedade com um bebê; possível assassina, interrompe a longevidade masculina, o que é compreendido pela sociedade de sua época como um grave ataque à autonomia do poder público, à moral da mulher, à constituição da família e à pureza feminina, pilares sobre os quais se estruturaram os valores nacionais no período de instauração das repúblicas nas Américas; sinistra e malévola, o histórico de crimes e abusos sexuais em que esteve envolvida atestam para seu endurecimento e fechamento em um silêncio que nada revela. Ameaçadora, é assim descrita diante dos olhos estupefatos do Dr. Jordan:

> Mas, na intimidade da sala de costura, além de olhar para ela, Simon pode sentir seu cheiro. Ele tenta não prestar atenção, mas seu aroma é uma influência oculta que distrai sua atenção. Ela cheira a fumaça, fumaça e sabão de lavar roupa, e o sal de sua pele; cheira também à própria pele, com sua sugestão de umidade, oleosidade, maturidade – o quê? Samambaias e cogumelos; frutas esmagadas e fermentando. Ele se pergunta com que frequência as prisioneiras podem tomar banho. Embora seus cabelos sejam trançados e arrumados por baixo da touca, também eles exalam um odor, um odor forte e almiscarado de couro cabeludo. Ele está na presença de uma fêmea; um animal alerta e astuto como uma raposa. Ele sente uma prontidão correspondente em sua própria pele, uma sensação de pelos se arrepiando. Às vezes tem a impressão de caminhar sobre areia movediça. (ATWOOD, 2008, p. 102)[99]

A descrição é repleta de aspectos abjetos, típicos do romance gótico, e ressalta os traços animalescos de Grace, aquilo que a aproxima da natureza inóspita e plena de perigos da nação canadense. A personagem é metaforizada na imagem de um lago ou pântano típico da paisagem natural do país: úmida, cheia de uma maturidade que se afasta das imagens primaveris dos textos românticos, indicando mais corretamente um elemento natural em sua total capacidade de extermínio; semelhante às samambaias, que crescem desordenadamente e dominam o território, ou aos cogumelos, potencialmente

[99] No original: "But in the closeness of the sewing room, Simon can smell her as well as look at her. He tries to pay no attention, but her scent is a distracting undercurrent. She smells like smoke; smoke, and laundry soap, and the salt from her skin; and she smells of the skin itself, with its undertone of dampness, fullness, ripeness – what? Ferns and mushrooms; fruits crushed and fermenting. He wonders how often the female prisoners are allowed to bathe. Although her hair is braided and coiled up under her cap, it too gives off an odour, a strong musky odour of scalp. He is in the presence of a female animal; something fox-like and alert. He senses an answering alertness along his own skin, a sensation as of bristles lifting. Sometimes he feels as if he's walking on quicksand." (ATWOOD, 1997, p. 90)

venenosos e mortais, ela sinaliza um possível temor pela insurreição feminina e pela ameaça proveniente do desconhecido, do estrangeiro. Perante ela, Jordan sente-se ameaçado, como se na presença de um animal predatório e violento. Sente-se engolido sem retorno, tomado pelo instinto de defesa diante do perigo imposto pela própria sedução de Grace – também ele um animal, enfim. As palavras de Atwood reinventam, nessa passagem, as metáforas naturais atribuídas ao feminino e à nação, representando a ambos por meio de imagens que evocam perigos, armadilhas e morte.

Isso só se dá, porém, na medida em que elas produzem ameaças ao elemento masculino. Como salienta LaGuardia, "o nacional, enquanto espaço de projeções imaginárias de uma comunidade que busca afirmar sua autonomia e soberania em relação à metrópole, constituiu-se [...] como um domínio eminentemente masculino, de forma direta e excludente" (LaGUARDIA, op. cit., p. 41). Ameaçar o elemento masculino significa, portanto, ameaçar a própria ordem pública de que se constrói a ideia de nação. Grace transforma-se em uma figura ameaçadora quando rompe com a ordem simbólica da nação, centrada no patriarcado, possivelmente protagonizando o assassinato de seu patrão. O ataque contra Thomas Kinnear pode ser concebido como um ataque simbólico à própria nação canadense, razão pela qual o assassinato do patrão leva ao rompimento dos laços de hospitalidade que ditam a aceitação das leis da terra que a recebeu; Grace transforma-se em ameaça à autonomia nacional ao fragilizar os limites da comunidade imaginada, e demanda expulsão. Por outro lado, enquanto uma representação da "mãe pátria" que ameaça, machuca e "aborta" sua prole, os "filhos da nação", ao modo de uma natureza selvagem e perigosa, a personagem revela a conflituosa construção de uma imagem nacional idealizada para o Canadá, construção para a qual os valores europeus centrados na associação do feminino perfeito à manutenção da ordem social se mostram inadequados.

Acredito ser importante esclarecer o seguinte aspecto: ao tomar Grace Marks, mulher *estrangeira*, como imagem e metáfora do Canadá, não estou incorrendo em uma incoerência analítica. O Canadá, enquanto nação fundada sobre o modelo multicultural, exibe uma identidade nacional "impura", múltipla, pouco coesa e intimamente dependente do estrangeiro para a manutenção populacional e econômica do país. A figura da protagonista de *Alias Grace*, encarada como ameaça também pelo fato de ser estrangeira, serve, por intermédio de estratégias narrativas do gótico clássico, à metafórica construção dessa identidade canadense, vinculada a características nem

sempre bem-vindas, como a violência, a incivilidade e a selvageria, que serão simbolicamente purificadas em sua punição e sacrifício. Por isso, sua permanência no imaginário folclórico do Canadá pode estar relacionada à sua posição de bode expiatório mor no seio dessa nação. Grace Marks é concebida como bode expiatório cujo sacrifício objetiva assegurar uma pressuposta pureza e coerência da identidade cultural canadense – tentativa falha e fadada ao fracasso, na medida em que é a presença do estrangeiro que possibilita a estruturação sociocultural, política e econômica do Canadá, de modo que seu extermínio levaria ao extermínio da própria nação.

Além disso, como mencionei ainda acima, a concretização da independência política canadense só se dá nos anos finais do século vinte, quando o país rompe em caráter definitivo com o Parlamento inglês. Dessa forma, as estratégias pós-modernas de identificação, centradas no reconhecimento do modelo multicultural, na fragmentação de referências e na desconstrução de metáforas nacionais do masculino e do feminino também podem indicar a presença de um conflito muito recente, possivelmente ainda em aberto, que encontra corpo na problemática relação que o país engendra com o estrangeiro. De maneira complementar, é por intermédio da metáfora da sobrevivência, que perpassa tanto a obra de Atwood quanto a literatura canadense como um todo (ATWOOD, 2004), que a construção simbólica de Grace como bode expiatório se dá a conhecer, o que reforça sua posição como representante dos conflitos nacionais encenados no espaço da cultura canadense.

As relativas e intercambiáveis fronteiras entre as nações, legado dos processos diaspóricos pós-modernos e das consequentes revisões conceituais em torno da ideia de nacionalidade, justificam as deliberações filosóficas de Derrida (1997, 2003) sobre as ideias de hospitalidade e de bode expiatório. De fato, a preocupação com a hospitalidade indica ansiedades culturais que perpassam certas sociedades contemporâneas, tais como a canadense, em tempos de relações internacionais marcadas pela espionagem informatizada, pela venda de informações controlada pelos serviços secretos governamentais, pela necessidade de oferta ou aceitação de asilo político em contextos de ditaduras, exílios, extradições ou deporto, pela globalização do terrorismo enquanto gesto de autoafirmação nacionalista, pela propagação de regimes totalitaristas e pelos cada vez mais frequentes movimentos migratórios internacionais. Cabe interrogar, a partir dessas inquietações, os modos como a literatura metaforiza as

ansiedades relativas ao estrangeiro, estritamente relacionadas a representações ficcionais do abjeto na ficção gótica da pós-modernidade.

O gótico e as ansiedades despertas pela hospitalidade encontram representação em uma metáfora difundida e apropriada pela ficção gótica em uma variedade de obras, especialmente em *Dracula*, de Bram Stoker (2000). Nesse romance, após a morte da adorada Lucy Westenra, o Dr. Abraham van Helsing relata aos incrédulos ouvintes que a perda da jovem fora motivada por uma criatura não-morta maligna: o vampiro. Dentre as fraquezas de Dracula, van Helsing relata a seguinte: "Ele não pode adentrar lugar algum a não ser que alguém da casa o convide; embora, feito o convite, ele pode penetrar a casa a seu bel-prazer" (STOKER, op. cit., p. 205-206)[100]. Trata-se, como se vê, da clássica convenção do convite oferecido ao vampiro para que penetre a casa, convite que, segundo a mitologia envolvendo essa emblemática figura gótica, não pode ser revertido.

Dentre as diversas interpretações levantadas para a compreensão de *Dracula*, Williams (op. cit.) desenvolve uma leitura centrada nas relações de gênero, segundo a qual a personagem de Dracula personificaria as amarras patriarcais e a exploração sexual feminina, institucionalizada na forçosa aceitação do modelo nuclear de família. Eu gostaria de propor um caminho alternativo de compreensão, que não se afasta da leitura de gênero proposta por Williams, mas a complementa. Trata-se da ideia de que a casa, segundo o imaginário burguês fomentado nos movimentos nacionalistas e nas contrarreformas monárquicas no século dezenove, e coextensivo às representações políticas contemporâneas de nacionalidade, pode ser tomada como metáfora da nação a partir de uma analogia com a estrutura da família nuclear. Em *Moral Politics*, George Lakoff (2002) discute essa compreensão metafórica da nação como família e indica como ela informa uma visão política contemporânea de mundo. Partindo da ideia de que a representação da nação enquanto família é um processo inconsciente e determinado por visões concomitantemente conservadoras e liberais quanto ao patriarcado, Lakoff retomou a formulação de um mapa segundo o qual cada estrato da família burguesa corresponde a um nicho da nação: a pátria como mãe, o governo como patriarca, os cidadãos como irmãos e, de modo muito interessante, a nação mesma como lar, ou casa. Embora o estudo de Lakoff esteja centrado em representações contemporâneas de

[100] No original: "He may not enter anywhere at the first, unless there be some one of the household who bid him to come; though afterwards he can come as he please."

nação, suas observações remontam aos contextos nacionalistas europeus e americanos no século dezenove, momento em que surgem as primeiras representações da "mãe pátria" no processo de formação das repúblicas nacionalistas e em que a casa de família burguesa e a organização política da nação são simbolicamente aproximadas no imaginário político.

Nesse contexto, assinalado pelo conflito entre os interesses ingleses quanto à manutenção da monarquia e a ameaça revolucionária provenientes da Revolução Francesa, emerge, em especial na literatura irlandesa, a figura do vampiro, demandando um convite hospitaleiro. *Dracula* pode metaforizar um possível reacionarismo aristocrático e monárquico contra a cada vez mais forte influência dos movimentos nacionalistas na Europa, e também contra a crescente expressividade dos Estados Unidos da América no cenário da política internacional novecentista. Essas influências de cunho inquietante para o sistema monárquico do Reino Unido são deslocadas para a figura de um letal monstro vindo de terras distantes, estrangeiras[101], que ameaça não apenas a Inglaterra e seus países satélites, como o próprio ocidente como um todo (veja-se que a principal presa de Dracula é Lucy Westenra, cujo nome indica claramente sua relação com as terras ocidentais, ou *Western lands*). O estrangeiro sinaliza, assim, uma ameaça que, embora projetada para fora do território, simboliza os conflitos internos à nação.

Stoker, embora monarquista ardente, era um declarado *supporter* do Partido Liberal irlandês. Essa ambivalência política justifica, em termos, a ambiguidade que perpassa a figura do vampiro, que concebe tanto a reação monárquica ao republicanismo quanto os próprios movimentos nacionalistas ocidentais em termos parcialmente negativos. Essa ambiguidade indica que Dracula é uma representação da aristocracia decadente e exploratória que demanda concessões com o poder econômico burguês para a manutenção de sua influência política, em tempos de propagação das doutrinas liberais, conluio metaforizado no convite para que o vampiro adentre a casa de

[101] O gótico inglês também adotou como estratégia o deslocamento do enredo para o ambiente exótico das terras estrangeiras, especialmente as italianas ou espanholas, como modo de viabilizar a abordagem de desmandos políticos e abusos religiosos sem macular a pureza simbólica da monarquia britânica – a essa estratégia de deslocamento, que encontrava na Idade Média um espaço propício para o enredo, Punter (op. cit.) denominou "barbarismo". Muito em função disso, a figura do estrangeiro esteve associada à vilania nos romances da tradição. Por outro lado, o estrangeiro também se relaciona ao sobrenatural, como ameaça que vem de fora e que não pode ser contida. O estrangeiro e o espectro são metáforas semelhantes em sua heterotopia ameaçadora – o estrangeiro porque questiona a soberania, o espectro porque questiona a metafísica, ambos a partir de um espaço de exterioridade ou de fora segundo o qual os sentidos contidos no discurso são implodidos.

família. A questão do estrangeiro que firma laços de hospitalidade contra os quais virá a se rebelar emerge, portanto, em *Dracula* e outros romances, como uma clássica convenção narrativa do gótico.

Derrida (2003) discute que o estrangeiro traz consigo uma questão que se inscreve no discurso a partir de um duplo gesto. A questão do estrangeiro indica tanto uma questão *sobre* o estrangeiro quanto uma questão *proveniente* do estrangeiro, ou que ele impõe como desafio ao regime simbólico da nação. No contexto do gótico pós-moderno, esse duplo gesto se reveste de aspectos importantes para a discussão da identidade cultural. Relacionado às diásporas pós-modernas e à sociedade multicultural, conforme descritas por Hall (2009), o estrangeiro é aquele que fomenta uma questão sobre os limites da identidade e sobre as ansiedades despertas quando esta se esfacela e dá lugar a um modelo identitário fragmentado e inapreensível. É a figura do estrangeiro que se insere no espaço idealizado e estável da nação para interrogá-lo e evidenciar seus limites, expondo sua soberania como algo sempre relativo. Por isso, o estrangeiro do gótico pós-moderno de Atwood é concebido como um corpo ameaçador, que rompe com a ordem simbólica da nação e a ameaça, a um só tempo, de dentro e de fora, como um corpo estranho que demanda expulsão. O estrangeiro em *Alias Grace*, ao afirmar a relativização identitária e evidenciar os riscos assumidos em qualquer tentativa de afirmação inequívoca, converte-se, portanto, em um corpo abjeto.

O modelo multicultural de nação oferece um espaço de construção simbólica do estrangeiro como fonte paradoxal de ansiedades identitárias. Trata-se de um modelo tão discursivamente embrenhado que só pode ser empregado sob rasura (HALL, op. cit.). O termo em si não denota uma doutrina política, uma estratégia acabada ou mesmo um estado de coisas já alcançado; ele indica, antes, a convivência de diferentes comunidades culturais em um mesmo território, o que demanda estratégias específicas de governabilidade. Esse modelo de nação evidencia, ainda, as contradições relativas à necessidade de vincular uma identidade nacional estável ao reconhecimento do Estado-nação como uma comunidade imaginada (ANDERSON, 2008). Por isso, o multiculturalismo é frequentemente visto pela direita política como uma ameaça à pureza e integridade cultural da nação, bem como a valores iluministas universalizantes tais como o Estado liberal. De fato, o drama identitário da nação multicultural consiste no incessante conflito entre as múltiplas referências culturais advindas do contato com o estrangeiro e a necessidade de se erigir uma cultura única, sustentáculo simbólico da

nação e herança da concepção moderna de nacionalidade. Nesse conflito reside a nação multicultural canadense, que, embora aberta à emigração – e, em grande medida, dependente dela para sua *sobrevivência* política e econômica – frequentemente oferece desconfiança e insucesso ao emigrante.

A história do Canadá é perpassada pela imigração pelo menos desde o século dezesseis, momento a partir do qual seu território, já habitado por comunidades aborígines, recebeu uma multiplicidade de povos oriundos da Europa, tais como a França, a Inglaterra e a Irlanda. Essa variedade de focos de colonização determinou uma divisão imaginária entre o Canadá francês e o Canadá inglês, a qual foi radicalizada a partir do domínio da metrópole inglesa em meados do século dezenove e a constituição do país como uma Monarquia Parlamentar.

Grace Marks, a personagem histórica, revela em sua confissão que ela e a família provinham da Irlanda do Norte quando chegaram ao Canadá por volta de 1840. Em *Alias Grace*, a personagem inicia sua narrativa ao Dr. Jordan reconhecendo sua origem como misteriosa fonte de problemas:

> O que está escrito no começo de minha confissão é bem verdade. Eu realmente vim do norte da Irlanda; embora eu ache muito injusto terem escrito que os próprios acusados admitiram ser da Irlanda. Isso fez parecer um crime e não me consta que ser da Irlanda seja um crime; embora muitas vezes já tenha visto ser considerado como tal. (ATWOOD, 2008, p. 116)[102]

Prenunciando o processo migratório da Irlanda para o Canadá, que ocorreria dentro dos próximos anos como estratégia de escape à Grande Fome que dizimou inúmeros irlandeses e deflagrou o processo de emigração para a América do Norte, a migração de Grace Marks é compreendida como um crime. Sua condição de estrangeira é desde sempre encarada como criminosa, demandando acusação e confissão. Sua presença, como pode ser lida em sua confissão voluntária, vem ocupar um nicho social desqualificado – o da criadagem – e o próprio fato de ter migrado por diversos empregos em um curtíssimo período de tempo já indica a possibilidade de desprestígio de que ela desfrutava, bem como atenta para sua possível exploração em diversos estratos. Ser estrangeira converte-se em crime, principalmente, quando ela rompe com a

[102] No original: "What it says in the beginning of my Confession is true enough. I did indeed come from the North of Ireland; though I thought it very unjust when they wrote down that *both of the accused were from Ireland by their own admission*. That made it sound like a crime; although I have often seen it treated as such." (ATWOOD, 1997, p. 103)

ordem simbólica da nação patriarcal ao protagonizar o assassinato de seu patrão. Evocando as categorias propostas por Lakoff, o ataque contra Thomas Kinnear pode ser concebido como um ataque simbólico ao próprio patriarcado canadense. O assassinato do patrão leva ao rompimento dos laços de hospitalidade que ditam a aceitação das leis da terra que a recebeu; Grace transforma-se em ameaça à autonomia nacional ao fragilizar os limites da comunidade imaginada, e demanda expulsão.

O que impera na descrição acima é sua condição de estrangeira que, tendo sido acolhida pela nação canadense, rompeu com o código de conduta próprio ao catolicismo do Canadá, e protagonizou gestos de extrema insubordinação que invalidaram os laços de hospitalidade a ela oferecidos e a elevaram ao *status* de um monstro social abjeto. Como argumentei anteriormente, a insubordinação de Grace Marks se dá em tantos níveis quantos são os aspectos a partir dos quais ela é vista com desconfiança e preconceito: em primeiro lugar, tratava-se de uma mulher adolescente que, desrespeitando os códigos culturais que regulavam a conduta dos indivíduos em termos de gênero, era acusada de ter-se rebelado contra o poderio masculino simbolizado por Thomas Kinnear, bem como de envolvimento sexual abusivo e escandaloso tanto com seu patrão quanto com James McDermott. Em segundo lugar, tratava-se de uma imigrante irlandesa, etnia vista com extrema descrença por uma sociedade canadense em que o grande número de irlandeses das classes mais baixas contribuíam para engrossar a pobreza e a vida precária. Em terceiro lugar, tratava-se de uma mulher oriunda das classes baixas, que, ao supostamente conceber o assassinato de seu patrão, expressava seu descontentamento quanto ao trato oferecido à servidão, desafiando o pensamento conservador dos *Tories* canadenses. Somados à violência da carnificina cometida contra Kinnear e Montgomery, esses entrelaçamentos de raça, gênero e classe, aspectos problemáticos em todas as épocas na cultura ocidental, alçaram Grace Marks ao *status* de um corpo estrangeiro ameaçador, que metaforiza a conflituosa relação do canadense com o modelo multicultural de nação do qual depende a sobrevivência do país e o qual, paradoxalmente, o ameaça em sua autonomia, a partir da construção fragmentada e multiplamente engendrada de sua identidade nacional.

A presença e persistência repugnantes de Grace Marks no imaginário canadense atestam, assim, para o perigo de anulação que circunda a simbologia nacional canadense. Nesse sentido, *Grace Marks personifica o barbarismo*, convenção do gótico inglês parodiada por Atwood na construção da personagem. Ainda que deslocado no

tempo, retomando eventos transcorridos no século dezenove, e no espaço, protagonizado por uma estrangeira irlandesa, *Alias Grace* representa os dilemas da identidade canadense pós-moderna. Ao se projetar sobre Grace a culpa pelos males que afetam o canadense enquanto sujeito, determinando o ressentimento originário do sacrifício simbólico que ela protagoniza, faz-se dela um verdadeiro *bode expiatório* das ansiedades canadenses quanto à identidade cultural do país. Nesse sentido, a literatura gótica pós-moderna no Canadá, em especial a partir de Atwood, constantemente elaborará seus desconfortos quanto à identidade cultural na concepção do canadense enquanto vítima e do estrangeiro enquanto corpo abjeto ou, ainda mais radicalmente, na concepção do canadense enquanto indivíduo sem identidade, enquanto estrangeiro em sua própria terra, fruto de um processo de construção identitária nacional marcado pela emergência de núcleos étnicos, religiosos e culturais diversos no interior do mesmo território.

A concepção do canadense enquanto vítima repete-se na literatura desse país como tema desde os primeiros escritos dos emigrantes colonizadores. Em *Survival*, Atwood (2004) discorre a respeito da sobrevivência como símbolo recorrente na escrita canadense. Nos relatos dos primeiros colonizadores, sobreviver significava resistir às intempéries impostas por uma natureza selvagem e inóspita – nevascas, lagos gigantescos, animais selvagens desconhecidos, elementos de uma natureza monstruosa que hostiliza o homem e protagoniza a "*death by nature*". Para a França, a sobrevivência estaria relacionada à manutenção de uma autonomia cultural em um país governado e dominado pela ordem britânica. Já para o Canadá inglês, o conflito de sobrevivência levaria em conta a tumultuada relação com o poderoso e feroz vizinho norte-americano, cujo comportamento exploratório ameaça a integridade e autonomia canadenses desde o período posterior à Guerra Civil nos Estados Unidos, quando primeiro se manifestaram as ansiedades quanto à possível anexação do território canadense ao seu vizinho do sul. De toda forma, Atwood argumenta, sobreviver é a obsessão do canadense. Em termos culturais, essa sobrevivência também significa reconhecer que a influência da colonização produziu e tem produzido imagens distorcidas do canadense, as quais, somadas à adoção do modelo nacional multiculturalista, indicam construções identitárias sempre incertas e mutantes.

Sabe-se que o Canadá funda sua identidade nacional no modelo de nação multicultural, justificado no incentivo a políticas públicas de imigração e legalizado pela

sanção do *Canadian Multiculturalism Act*. Entretanto, o que se percebe é que tal modelo movimenta inquietações no sentido de uma delimitação imprecisa da identidade cultural canadense diante da multiplicidade de traços que a caracterizam na pós-modernidade. Por exemplo, a relação desse país com os Estados Unidos é marcada por uma ambígua proximidade, visto ser o vizinho estrangeiro encarado como uma influência inquietante. Ao mesmo tempo, a abertura ao elemento estrangeiro se mostra hoje crucial à sobrevivência econômica e cultural do país, o que desperta igualmente ansiedades de ordem identitária. Em *Alias Grace*, o estrangeiro, encarnado na figura de Grace Marks, simboliza o estranho maligno e incorpora as ambiguidades do abjeto contra o qual a identidade cultural canadense é constituída, convertendo-se em objeto de terror ao ser associado à criminalidade, à incivilidade e à violência. Nesse sentido, a possibilidade de que Grace tenha sido um bode expiatório dos crimes de que foi acusada pode ser lida como representação da relação ambígua do Canadá com a imigração e a possível ameaça que esta poderia implicar ao estabelecimento de uma ordem social unívoca e homogênea.

Enquanto elemento estrangeiro que se insere na ordem social e contribui para constituí-la, Grace Marks corporifica, portanto, ansiedades culturais vinculadas à alteridade e à possível aversão ao elemento externo, que assim ameaça, como um corpo estranho ou filho indesejado, o próprio corpo maternal da nação. Nesse contexto, a maternidade e o aborto em *Alias Grace* são extraídas à questão mais específica da sexualidade e, de forma metafórica, passam a simbolizar a identidade nacional abjeta, o oposto do ideal da mãe pátria, materializada em imagens que contradizem a ideia da mulher que se autossacrifica pela prole, como a de Grace Marks, que se refere à sua possível gravidez como um câncer. A partir dessa metáfora, amplia-se a dimensão do horror no gótico pós-moderno para o corpo cultural, local e contingente, da nação canadense, de modo a representar os dilemas culturais desse país, relacionados à expansão populacional construída sobre o modelo de sociedade multicultural e mesmo à construção de uma identidade nacional em que se misturam influências diversas. Sob esse prisma, a condenação e prisão de Grace Marks possivelmente representam uma solução imaginária para esse conflito, diante da ameaça representada pelo elemento estrangeiro, característica dos dramas constitutivos da identidade cultural canadense.

De modo similar, os processos de abjeção aparecem como formas de reconhecimento da natureza perigosa de determinados indivíduos em narrativas góticas

e, engendrando rituais de purificação simbólica, relacionam-se com o que Derrida e René Girard (2000) denominam “bode expiatório”. O gótico e as diversas manifestações do abjeto sempre estiveram correlacionados, especialmente a partir de figurações do espectral, do monstruoso, da deterioração física e do duplo, que de algum modo organizam nossas concepções sobre o que deve ser expelido para a manutenção de nossas identidades imutáveis e coerentes. Como argumenta Kristeva (1982), o horror desempenha um papel central na estruturação psíquica do indivíduo, a partir do momento em que este encara as desinteligências e inconsistências de sua identidade, excluindo-as a fim de declarar uma identidade centralizada e coerente. Entretanto, se Grace Marks é uma representação do canadense enquanto estrangeiro, sua simbólica abjeção indica a própria impossibilidade que organiza a identidade cultural canadense, consistindo em paradoxal ameaça à integridade do Canadá, o que a inclui na lógica da sobrevivência que norteia os escritos do país. Sua figura é, assim, mantida no imaginário canadense como símbolo que, desconfortavelmente, manifesta uma identidade cultural que se quer tanto afirmada quanto negada.

Em *Alias Grace*, a abjeção de Grace Marks desperta, a um só tempo, terror e curiosidade:

> Embora eu seja um objeto de temor – como uma aranha – assim como de caridade, *sou também uma de suas* [das pessoas presentes na sala] *realizações*. Entro na sala, faço uma reverência e circulo pelo aposento, boca fechada, cabeça baixa. Recolho as xícaras ou as arrumo sobre a mesa, depende, e elas me fitam disfarçadamente, por baixo de seus chapéus. (ATWOOD, 2008, p. 32, grifo meu)

Na condição de uma *realização*, isto é, do objeto de uma tentativa de perdão oficial, Grace Marks é *recuperada*, purificada pela comitiva que busca o perdão para seus crimes, porém transita entre as tentativas de purificação de seu estado abjeto e a curiosidade desperta pela sua condição de prisioneira e possível criminosa. Os rituais de purificação, segundo descritos por Mary Douglas (2010) em *Pureza e perigo*, longe de denotar o caos, o extremismo religioso, ou o higienismo médico, têm por objetivo a identificação de tabus, a manutenção de uma experiência cultural unitária e o reconhecimento das leis de organização da comunidade. Analogamente, Girard explica que o sacrifício do bode expiatório é um ato coletivo, comunal, que engendra um senso de integridade às custas da vítima sacrificial, gerando, em contrapartida, a infindável

necessidade de violência para apaziguar a animosidade da massa. Nesse sentido, a detecção de um *pharmakós*[103] apresenta-se como um ritual de purificação da abjeção, inspirado pela necessidade de se manter uma comunidade cultural fortemente centralizada no compartilhamento de traços comuns. Essa é uma problemática pós-moderna no contexto das sociedades multiculturais como a canadense, cuja integridade parece esfacelada em razão mesma do modelo multicultural.

Derrida e Girard descrevem o bode expiatório como o indivíduo que aceita encarnar a abjeção a fim de manter a pureza da organização social e aplacar a ira da massa. O assassinato de Thomas Kinnear demandou, no interior dessa lógica, o sacrifício de seus idealizadores, em uma grotesca cena de enforcamento presenciada pela massa alucinada, que teria como objetivo maior restituir à nação seu equilíbrio simbólico e pacificar a população. Como Grace rememora,

> [d]epois que James McDermott foi enforcado, fizeram um molde de gesso de sua cabeça. Li no álbum de recortes também. Imagino que era para isso que queriam o molde – para melhorar o mundo. [...]
> Eu não vi o enforcamento. Enforcaram-no em frente à prisão, em Toronto, e Você deveria ter presenciado, Grace, dizem os carcereiros, serviria de lição para você. Imaginei a cena muitas vezes, o pobre James de pé, com as mãos atadas e o pescoço descoberto, enquanto colocavam o capuz em sua cabeça, como em um gatinho a ser afogado. Ao menos, havia um padre com ele, não estava totalmente sozinho. Se não fosse por Grace Marks, ele lhes disse, nada disso teria acontecido.
> Chovia e uma enorme multidão aglomerava-se na lama, alguns curiosos vindos de muito longe. Se minha própria pena de morte não tivesse sido comutada no último instante, teriam me visto ser enforcada com o mesmo prazer insaciável. Havia muitas mulheres e senhoras da sociedade lá; todas queriam ver, queriam respirar a morte como se fosse um fino perfume. Quando li sobre isso, pensei: se for uma lição para mim, o que se supõe que eu deva aprender com isso? (ATWOOD, 2008, p. 38-39)[104]

---

[103] Em *A farmácia de Platão*, Derrida dá prosseguimento às observações já desenvolvidas em obras como *A escritura e a diferença* e *Gramatologia*, nas quais ele investiga a estruturação do logocentrismo ocidental segundo uma progressiva valorização da escritura em detrimento da oralidade. Partindo de seu procedimento metodológico mais primário – a análise etimológica – ele reflete a respeito do *phármakon*, termo empregado no *Fedro* de Platão para designar a escrita, ambiguamente concebida como remédio e veneno contra o esquecimento da fala. Correlato ao *phármakon* está, dentre outros, o termo *pharmakós*, o qual, inicialmente significando "feiticeiro", "mágico", e "envenenador", assume outro significado entre os antigos gregos: o de bode expiatório. Segundo Derrida, o ritual de exclusão do *phármakos* era uma prática de purificação que tinha como objetivo a introjeção do mal e era repetida a cada situação que ameaçasse a integridade da comunidade: pestes, secas, fomes. Habitando o limite da *polis*, o bode expiatório existe, assim, apenas no entrelugar da civilização e da barbárie.

[104] No original: "After James McDermott was hanged, they made a plaster cast of his head. I read that in the scrapbook too. I suppose that's what they wanted it for – to improve the world. […]

Ali está presente a massa sedenta e curiosa; estão presentes os padres e algozes; evidenciam-se, ainda, a necessidade purificadora e as maledicências que perpassam a massa de olhares inquisitoriais. Grace e James McDermott são culpados, condenados, sacrificados em nome de uma ordem social que se quer homogênea. Porém, que homogeneidade provém da violência sacrificial? Qual é a lição abstraída de tão simbólico gesto? O questionamento final de Grace, longe de ser apenas uma reflexão pessoal, sintetiza a ineficiência do sacrifício dos bodes expiatórios em manter unificada uma nação fragmentária, de referências identitárias múltiplas e dispersas. A escrita atenta de Atwood colocará essas instâncias em questionamento ao abordar a paradoxal relação que a comunidade canadense estabelece com Grace Marks em seu imaginário cultural. Embora abjeta, Grace é mantida dentro dos próprios limites da nação, sua figura tornando-se parte do folclore canadense e sua história elevando-se a um complexo *cautionary tale* que, a um só tempo, narra os perigos da transgressão e articula um projeto de sobrevivência da identidade nacional por meio de imagens da hospitalidade, da abjeção e do bode expiatório.

Alias Grace revela, assim, que o gótico pós-moderno está atento tanto às inflexões filosóficas de sua época – o que demonstra sua autoconsciência e a metalinguagem que o constitui enquanto gênero narrativo – quanto às ansiedades despertas pelas conflituosas tentativas de delimitação de uma identidade nacional coerente e unificada, tentativas essas que se chocam contra o modelo multicultural de nação, característico do Canadá, e também contra o imaginário nacional proveniente da Europa, que dita a associação entre um feminino puro e perfeito e a estruturação da nação segundo os valores da família burguesa. Esses procedimentos de autorreferenciação e reflexão filosófica por intermédio da literatura contribuem para reatualizar o gótico inglês ao passo em que os limites entre texto ficcional e texto

---

I did not see the hanging. They hanged him in front of the jail in Toronto, and You should have been there Grace, say the keepers, it would have been a lesson to you. I've pictured it many times, poor James standing with his hands tied and his neck bare, while they put the hood over his head like a kitten to be drowned. At least he had a priest with him, he was not at all alone. If it had not been for Grace Marks, he told them, none of it would have happened.

It was raining, and a huge crowd standing in the mud, some of them come from miles away. If my own death sentence had not been commuted at the last minute, they would have watched me hanged with the same greedy pleasure. There were many women and ladies there; everyone wanted to stare, they wanted to breathe death in like fine perfume, and when I read of it I thought, If this is a lesson to me, what is it I am supposed to be learning?" (ATWOOD, 1997, p. 28)

teórico são diluídos. O romance pode ser tomado como texto que teoriza a formulação da identidade cultural na pós-modernidade em sua relação com o gênero e com a alteridade estrangeira, ao mesmo tempo em que a coloca em sintonia com as sensibilidades e as persistentes inquietações imaginárias que marcam a experiência cultural canadense.

3.2 UM GÓTICO *QUEER*

Dois estudos inovadores no campo das teorias feministas foram publicados no ano de 1990: *Gender trouble*, de Butler, e *Epistemology of the closet*, de Eve Kosofsky Sedgwick. Ambos propunham argumentos revolucionários e controversos acerca do caráter inessencial da identidade e da configuração de gênero e sexualidade como resposta às operações de poder inscritas nos discursos e instituições ocidentais. Assim questionando as abordagens teóricas de suas contemporâneas, que ainda se respaldavam pela natureza oposicional de sexo e gênero, esses estudos se propuseram expandir o escopo do feminismo para uma teoria mais profunda e abrangente da identidade pós-moderna, bem como a centrar o interesse dos estudos feministas nos processos discursivos iterativos por meio dos quais as identidades são forjadas, feitas inteligíveis, aceitas e reforçadas em contraste com expressões identitárias de desejos, sexualidades e gêneros dissidentes, as quais, ao contestar a centralidade de injunções heteronormativas, são visadas como potencialmente perigosas, tornando-se abjetas. Sob essa perspectiva, a assunção das identidades de gênero é revelada como um sistema violento e repressivo que não apenas regula a estruturação da sociabilidade e das organizações culturais, como também permite a construção de redes instáveis e intercambiáveis de poder que respondem pela manutenção da heterossexualidade compulsória como expressão máxima de comportamento sexual normal. A objeção de Butler contra a prerrogativa teórica que concebe a mulher como sujeito central do feminismo, bem como a forte contestação das categorias binárias que subjazem às concepções ocidentais de gênero e sexualidade proposta por Sedgwick – em especial as relativas à oposição entre masculino e feminino e ao registro binomial homo-hetero que situa os indivíduos em posições diferenciadas quanto ao poder – lançaram-se a uma reavaliação de premissas teóricas centrais ao feminismo e tornaram claro que todo estudo de gênero deve

centralizar a necessidade de desconstrução da lógica binária que governa os paradigmas ocidentais de produção de sentidos. Como afirma Sedgwick,

> [t]odo o domínio daquilo a que a cultura moderna se refere como "sexualidade" e *também* chama de "sexo" – a matriz de atos, expectativas, narrativas, prazeres, formações identitárias e conhecimentos, em ambos mulheres e homens [...] é virtualmente impossível de ser situado em um mapa delimitado pelas distinções feministas entre sexo e gênero. (SEDGWICK, 1990, p. 29)[105]

Ao destacar o fato de que a cultura moderna se refere ao sexo e à sexualidade como uma única e indistinta forma de saber, Sedgwick desvela uma das principais estratégias de poder agindo sobre as relações interpessoais de sujeitos marcados por traços de gênero: a deliberada redução das complexidades discursivas implicadas na incorporação de gênero e identidade. Ela reconhece, assim, que a produção do sexo e do gênero como dimensões confinadas é precária se a sexualidade for considerada em seus aspectos discursivos – isto é, as narrativas, formações identitárias ou redes de conhecimento no interior dos quais ela é experienciada. De maneira complementar, como argumenta Butler, a distinção entre sexo, sexualidade, gênero e desejo é construída de modo inconsistente e recorrentemente ameaçada pelas formações identitárias que desafiam a estabilidade e coerência dos sistemas classificatórios. Portanto, não apenas gênero e sexualidade como também sexo e desejo deveriam ser considerados o produto de formações discursivas que buscam por estabilidade em representações iterativas que se querem naturais e inquestionáveis. De acordo com essa hipótese, o *feminino*, compreendido como uma formação identitária – uma que não necessariamente implique em um sexo, uma genitália, um gênero, ou mesmo uma orientação sexual correspondente – seria, portanto, produzido, incorporado e constituído por força de atos performativos que alcançam um *status* de normalidade como consequência de sua infinita repetição e do apagamento de seus traços "ficcionais".

Florescendo sobre uma base tão complexa e desafiante de pensamento, foi também nos anos 1990 que um icônico estudo sobre o gótico vitoriano foi publicado. Trata-se de *Art of darkness*, de Williams (op. cit.), uma abordagem teórica do gótico que

[105] No original: "For meanwhile the whole realm of what modern culture refers to as 'sexuality' and *also* calls 'sex' – the array of acts, expectations, narratives, pleasures, identity-formations, and knowledges, in both women and men […] is virtually impossible to situate on a map delimited by the feminist-defined sex/gender distinction."

concebe sua tradição como um desdobramento da poesia romântica e reconhece que "o gótico não é apenas um, e sim dois; tal como a raça humana, ele tem um gênero [*genre*] masculino e um feminino" (WILLIAMS, op. cit., p. 01)[106]. Ao argumentar que o gótico é informado por um perpétuo sentido de alteridade, que encontra sua explicação no poder atribuído à família patriarcal, Williams situa o foco de sua análise sobre o imaginário que concebe o gótico segundo a existência de duas fórmulas narrativas contrastantes, cada uma delas centradas na natureza particular das experiências masculinas e femininas diante do patriarcado. Tomando emprestadas as discussões de Kristeva (1984) a respeito do semiótico como uma fonte de onde proveria a literatura de autoria feminina[107], conceito que remonta ao de *écriture féminine*[108] proposto pelas feministas de extração francesa, ela delineia duas linhagens absolutamente opostas componentes da tradição do gótico. Sob essa perspectiva, textos masculinos e femininos do gótico são reduzidos a uma lista de aspectos binários que respondem ao princípio fundamental do patriarcado, o qual dita a distinção hierárquica crucial entre o homem e a mulher. O gótico masculino valorizaria as estruturas simbólicas – racionais, poderosas e opressoras – centradas na figura do pai, ao passo que o gótico feminino, dominado pelo inconsciente que define a operação do semiótico, apresentaria o feminino por meio de metáforas de desejos reprimidos, da natureza e da maternidade. De acordo com Williams, as fórmulas masculina e feminina se diferenciam quanto às técnicas narrativas empregadas por seus autores/as, quanto a suas pressuposições a respeito do sobrenatural

---

[106] No original: "'Gothic is not one, but two; lake the human race, it has a 'male' and a 'female' genre."

[107] Para Kristeva (op. cit.), o sistema Semiótico de construção dos significados estaria oposto ao Simbólico proposto nos seminários de Lacan. Este seria determinado a partir das experiências de ruptura a que o indivíduo é submetido desde a infância, e para cujas perdas ele desenvolverá o sistema simbólico da linguagem, que dá conta de representar o objeto perdido em sua própria dimensão abstrata. Kristeva sugere que o sistema Simbólico é correlato à experiência masculina, propondo que a experiência de mundo feminina está mais centrada nos processos inconscientes, nas sensações indescritíveis do corpo físico e em tudo quanto se passa anteriormente à entrada do indivíduo no campo do Simbólico, isto é, no período pré-edipiano de fusão entre mãe e criança. A esse campo de experiências avessas à expressão linguística falogocêntrica, ela denomina Semiótico.

[108] A ideia de uma escrita feminina em oposição à linguagem e ao Simbólico, domínios considerados eminentemente masculinos, originou-se dos estudos de um grupo de pensadoras a que geralmente se atribui o epíteto de "feministas francesas", dentre elas Héléne Cixous, Monique Wittig, Lucy Irigaray e Julia Kristeva. O termo, que foi primeiro proposto por Cixous, pretende dar conta de uma inscrição do corpo e da diferença femininos na linguagem e no texto (SHOWALTER, 2007), o que possibilitaria uma escrita revolucionária porque avessa às imposições e restrições que a linguagem, domínio masculino por excelência, imporia à mulher. A escrita feminina, frequentemente não-linear e hermética, segundo as concepções francesas, residiria no domínio Semiótico, marcado pelo inconsciente e pela experiência da maternidade que escapam à alçada do Simbólico e, assim, mostram-se como um viés de criação e ação política contra o patriarcado. O conceito tem sido criticado, dentre outros aspectos, por sua visão essencialista sobre o corpo e a mulher e pela contraditória possibilidade de expressão escrita que não seja mediada pelo Simbólico e pela linguagem.

e quanto à construção do enredo. Se, por um lado, o enredo masculino metaforizaria o desejo sexual por uma mãe ausente, formulado em função da experiência edipiana e determinante de condutas sexuais grotescas e anormais, por outro lado o gótico feminino ofereceria uma alternativa à crise edipiana e à Lei do Pai na figura da protagonista empoderada, que reescreve as prerrogativas do patriarcado e contesta seus mecanismos opressores.

Contudo, o que mais impressiona em *Art of darkness* – à parte de sua bem desenvolvida abordagem psicanalítica aplicada ao desenvolvimento das duas tradições concorrentes do gótico – é o quão dependente o estudo se mostra de visões datadas e questionáveis quanto à natureza da "raça humana", isto é, da problemática concepção formulada sobre os traços identificatórios da masculinidade e da feminilidade. E, embora Andrew Smith e Diana Wallace (2004) acreditem que "por volta dos anos 1990 [...] em parte como um resultado da desestabilização pós-estruturalista das categorias de gênero, o termo [gótico feminino] era cada vez mais qualificado" (p. 01)[109], uma breve visão sobre os debates correntes pode facilmente provar o oposto. O modelo teórico de Williams, por exemplo, soa mais como uma leitura conservadora e estruturalista do que como um esforço pós-estruturalista revolucionário de qualificação do gótico feminino, especialmente por sua tendência a opor o feminino ao masculino nos termos tradicionalmente reforçados pela lógica do sistema patriarcal. Tal modelo soa ainda mais reducionista quando se observa que sua elaboração, que chega a incorporar a leitura de textos pós-modernos, como o filme *Alien, o oitavo passageiro*, deu-se à mesma época em que o feminismo de Butler e Sedgwick propunha uma reformulação radical dos conceitos de gênero norteada por uma visão que viria a fundar o campo dos estudos *queer*.[110]

---

[109] No original: "By the 1990s, however, partly as a result of poststructuralism's destabilising of the categories of gender, the term was increasingly being qualified […]"

[110] Butler afirma que o *queer* é uma nova política de gênero. Surgindo como um impulso crítico em relação à ordem sexual contemporânea, está associado aos movimentos sociais dos anos 1960, que tinham como proposta crítica a subversão da ordem epistemológica centrada em valores masculinos, heterossexuais, brancos e de classe média, e dominante das relações de saber e poder no Ocidente. Entretanto, se naquele momento a demanda por inclusão e reconhecimento social imperava no seio das discussões em torno do gênero, o *queer* se volta para um questionamento dos paradigmas normativos das políticas inclusivas, apresentando-se como uma política pós-identitária que subverte o valor atribuído discursivamente à heteronormatividade. Por essa razão, a política *queer* não é pautada pela inclusão, mas pela valorização das diferenças e pela exposição de demandas feitas a partir de sujeitos no sentido de trazer à tona as normas que os criam. Para melhor atender a esse objetivo crítico, o *queer* concebe o gênero como uma construção cultural e problematiza as bases mesmas da cultura que constrói os indivíduos por meio de processos violentos de sujeição, a fim de revelar as normas ocultas que regulam essa construção. Dessa forma, pode-se considerá-lo uma política fundamentada em uma revolução das

Ainda que centrado no estudo da tradição vitoriana do gótico, que teve seu apogeu em pleno processo de institucionalização da família patriarcal como marco da sociedade burguesa, é curioso notar que, desde que o conceito de gótico feminino foi primeiramente enunciado por Moers, ele tem se restringido a examinar os conflitos ligados à opressão da mulher pelo patriarcado. Quando Moers afirmou que o gótico feminino poderia ser definido como "o trabalho que escritoras desenvolveram no modo literário que, desde o século dezoito, nós temos conhecido como gótico" (MOERS, op. cit., p. 90)[111], ela imediatamente conectou esse gênero narrativo ao gênero (ou sexo?) de sua autora – em um momento em que a ideia de gênero ainda não havia assumido a complexidade que faria dela uma das mais problemáticas formas classificatórias dos anos 1990 em diante – de modo a criar uma intrínseca identidade entre autora e heroína. Desde então, o conceito parece ter avançado pouco, a julgar pela profusão de teorias, revisões e manuais de "new directions" que se reduzem a uma análise repetitiva do tema "mulher X patriarcado". Ainda que estudos como o de Williams, ou *Perils of the night*, de Eugenia Delamotte (1990), *Loving with a vengeance*, de Modleski (2008) e *Gothic and gender*, de Donna Heiland (2004), tenham-se provado clássicos, suas descrições do gótico feminino ainda se referem quase que exclusivamente ao subtexto provido pelo patriarcado, melhor representado pelas obras de autoras como Charlotte Brontë, Charlotte Dacre, Clara Reeve, Mary Shelley e outras. Mesmo uma publicação como *The female gothic: new directions*, organizada por Wallace e Smith (2009), oferece ensaios que ora retornam aos trabalhos de Ann Radcliffe e sua escola, ora enfatizam experiências de opressões das mulheres em contextos como os dos escritos de Toni Morrison e Harper Lee, respectivamente marcados por aspectos de raça e nação.

Não estou afirmando que as obras clássicas escritas pelas mulheres já não têm nada a oferecer aos estudiosos do gótico ou que os contextos de opressão já foram

---

subalternidades, que propõe uma releitura da cultura por meio de experiências historicamente inviabilizadas para desconstruir quaisquer pressupostos de neutralidade sobre os quais se assentam as certezas culturais. Sob a ótica do gênero, o *queer* procura superar a visão do sexo como fator biológico, questionando a atribuição de naturalidade conferida à heterossexualidade, bem como seus valores mais essenciais, como o casamento, a família nuclear e a monogamia. Para isso, procura expor a violência homofóbica que faz valer normas socialmente ratificadas de sexualidade. Sabe-se que esse vocábulo proveniente da língua inglesa, que significa "estranho, esquisito, bizarro", foi, historicamente, associado ao homossexual e à própria homossexualidade como encarnação do abjeto. Entretanto, a problemática *queer* não é a da homossexualidade em si, mas a de revelação e desconstrução dos investimentos do poder que produzem a contiguidade entre sexo e gênero e, dessa forma, reforçam as concepções de masculinidade e feminilidade observadas nos estudos instituídos sob o título de gótico feminino.

[111] No original: "[...] the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic."

vencidos pelas mulheres e se tratam, portanto, de mera poeira dos arquivos. Meu questionamento dirige-se ao fato de que o conceito de feminino por trás do "gótico feminino" não acompanhou as modificações nesse mesmo conceito propostas pelas concepções *queer* sobre o gênero, especialmente quando essas concepções propõem uma destituição entre o feminino e a mulher a partir das experiências de indivíduos homossexuais e trans, e buscam por novas políticas de gênero a partir da relativização dos saberes que constroem nossa experiência quanto ao masculino e o feminino. Consequentemente, o escopo de abordagem do gótico feminino permanece restrito àquelas obras construídas sobre noções mais clássicas de feminilidade, de modo que seu avanço permanece mais como uma constatação teórica que como um instrumental efetivo de análise. Ao adotar uma perspectiva *queer* sobre as narrativas góticas, pretendo, contudo, observar que o gótico feminino parece ter-se emaranhado em seu próprio anacronismo e que suas potencialidades se apresentam limitadas a leituras muito específicas, inspiradas em visões altamente tradicionais, quando sua própria configuração em textos literários pós-modernos tem exigido reformulações em seu conseguinte teórico. Afinal, por que o gótico feminino deveria se restringir à questão da opressão patriarcal quando outros imperativos também urgentes se têm apresentado? O conceito de gótico feminino ainda teria algo a oferecer a partir de concepções *queer* de feminilidade ou sua alçada realmente se restringiria a uma configuração histórica específica – o patriarcado – estando esse gênero, portanto, congelado no tempo? O que é feminino no gótico feminino, afinal? O que, por outro lado, é contestável no feminino do gótico?

Eu gostaria de finalizar este capítulo discutindo os aspectos em questão a partir da leitura paródica empreendida por Atwood em *Alias Grace*. Minha intenção é demonstrar que o gótico de Atwood é *queer* ao embaçar as distinções entre o masculino e o feminino e, assim, dizimar as contiguidades entre sexo e gênero. Para comentar esses aspectos, eu gostaria de avaliar algumas das características empregadas na construção da personagem de Simon Jordan e compará-las às estratégias empregadas pela célebre Jane Austen na construção da personagem Catherine Morland, protagonista do romance *Northanger Abbey*, publicado em 1817 – não por acaso, um texto que também parodia o gótico vitoriano do qual Austen era ávida leitora. Ao atribuir a Jordan características típicas das personagens femininas do gótico clássico – a relação próxima com o onírico, a sedução pela fantasia, a fertilidade da imaginação, a frequente má

compreensão da realidade que o cerca e a opressão que lhe é imposta pela estrutura patriarcal – a escritora canadense estrutura seu romance como paródia do gótico ainda nessa outra instância, e nos termos que tenho descrito ao longo deste trabalho. As implicações dessa postura para uma reformulação dos aspectos de gênero propostos no romance são reforçadas quando as características típicas das personagens masculinas do gótico – a conduta sexual agressiva, a superioridade intelectual e a primazia da opressão – atribuídas a Jordan mostram-se frágeis e falhas. Por fim, essa feminização do masculino, que possibilita a inclusão de *Alias Grace* como exemplar de um gótico feminino em termos *queer*, mostra-se ainda mais forte na medida em que Atwood se apropria de elementos da linhagem narrativa constituinte do chamado "gótico masculino", desestabilizando as prerrogativas que o constituem e, assim, instaurando novas políticas de gênero por intermédio da literatura.

Em *Northanger Abbey* (2007), os perigos do gótico são o objeto de construção da paródia de Austen. Catherine Morland, a protagonista do romance, conhece a família Tilney – o patriarca, General Tilney, e dois dos filhos, Henry e Eleanor – durante sua estada na cidade de Bath, como acompanhante de seus vizinhos ricos, os Allens. Despertando a admiração de Henry e a profunda amizade de Eleanor, ela parte com os Tilneys para uma estada em Northanger Abbey, a abadia onde residem. Impressionável, sugestionável e leitora voraz dos romances góticos, que tanto sucesso faziam naquela época, Catherine é despertada para a excitação que um ambiente possivelmente gótico produziria. Consciente dos humores despertos na jovem diante de tal possibilidade, Henry se diverte em pintar para ela uma pitoresca visão de Northanger Abbey:

> "O que! Não quando Dorothy revelou que há uma comunicação subterrânea secreta entre seu quarto e a capela de St. Anthony, a pouco mais de duas milhas dali? Você poderia se negar uma aventura tão fácil? Não, não, você procederá ao pequeno quarto abobadado, e dele a diversos outros, sem perceber algo de especialmente marcante em nenhum deles. Em um talvez haja uma adaga, em outro umas poucas gotas de sangue, e em um terceiro os restos de algum instrumento de tortura; mas nada havendo nisso de excepcional, e estando sua lâmpada para extinguir-se, você retornará a seus aposentos. Ao repassar pelo quarto abobadado, entretanto, seus olhos serão atraídos para um armário largo e antiquado de ébano e ouro que, embora examinando detalhadamente o mobiliário, lhe havia passado despercebido. Impelida por um pressentimento irresistível, você avançará alegremente, destrancando suas portas fechadas e pesquisando cada gaveta – mas, por algum tempo, nada descobrindo de muito importante – nada, talvez, exceto uns consideráveis

> diamantes ocultos. Por fim, ao tocar uma mola secreta, um compartimento secreto será aberto – aparece um rolo de papeis – você o toma – ele contém inúmeras páginas de um manuscrito – você se apressa para o quarto portando o valioso tesouro, mas mal terá tido tempo de decifrar as palavras 'Oh! Quem quer que sejais vós em cujas mãos venham a cair estas memórias da amaldiçoada Matilda' – quando sua lâmpada subitamente expira, deixando-a na mais completa escuridão." (AUSTEN, 2007, p. 1166)[112]

Embora essa imagem seja inspirada no imaginário gótico do castelo que esconde os mistérios das gerações predecessoras, o tom irreverente da descrição se ressalta mediante o contexto em que ela é produzida: trata-se de uma troça para despertar em Catherine um interesse superior pela abadia, lugar que se mostra, sob um segundo olhar, um ambiente absolutamente acolhedor e de excelente gosto. Não obstante, o espírito impressionável e ingênuo da jovem a impede de reconhecer a obviedade do ambiente que a circunda. Inspirada no imaginário gótico do castelo assombrado, habitado pelo vilão inescrupuloso, reforçado não apenas pelas sugestões jocosas de Henry, como também pela leitura acrítica de romances góticos, ela pinta as paredes de Northanger Abbey com as tintas de um drama familiar desastroso e formula a hipótese de que o general, homem que lhe parece frio e impositor, tenha assassinado sua esposa ou a mantenha presa em algum recanto inalcançável da abadia. A fim de confirmar sua teoria, ela fantasia mistérios e suspense em situações que, uma após a outra, mostram-se corriqueiras, banais:

> O fogo assim esmaecia, e Catherine, tendo passado a maior parte do tempo em seus próprios devaneios, começava a pensar em se deitar, quando, ao observar a sala com um olhar de despedida, foi tomada

[112] No original: "What! Not when Dorothy has given you to understand that there is a secret subterraneous communication between your apartment and the chapel of St. Anthony, scarcely two miles off? Could you shrink from so simple an adventure? No, no, you will proceed into this small vaulted room, and through this into several others, without perceiving anything very remarkable in either. In one perhaps there may be a dagger, in another a few drops of blood, and in a third the remains of some instrument of torture; but there being nothing in all this out of the common way, and your lamp being nearly exhausted, you will return towards your own apartment. In repassing through the small vaulted room, however, your eyes will be attracted towards a large, old-fashioned cabinet of ebony and gold, which, though narrowly examining the furniture before, you had passed unnoticed. Impelled by an irresistible presentiment, you will eagerly advance to it, unlock its folding doors, and search into every drawer — but for some time without discovering anything of importance — perhaps nothing but a considerable hoard of diamonds. At last, however, by touching a secret spring, an inner compartment will open — a roll of paper appears — you seize it — it contains many sheets of manuscript — you hasten with the precious treasure into your own chamber, but scarcely have you been able to decipher 'Oh! Thou — whomsoever thou mayst be, into whose hands these memoirs of the wretched Matilda may fall' — when your lamp suddenly expires in the socket, and leaves you in total darkness."

pelo aparecimento de um armário alto e antiquado, o qual, ainda que em uma situação suficientemente conspícua, jamais captara sua atenção antes. As palavras de Henry, sua descrição do armário de ébano que lhe escaparia à notícia, imediatamente lhe atravessaram a memória; e ainda que nada pudesse haver de importante nisso, ali estava algo fantástico, era de certo uma coincidência notável! Ela tomou sua vela nas mãos e observou o armário de perto. De modo algum era de ébano e ouro, mas de um esmalte negro e amarelo do tipo mais belo; e contra a luz da vela, o amarelo assumia muito bem o efeito de ouro. A chave estava na porta e ela se divertiu em espiar pelo interior; sem, contudo, a menor expectativa de encontrar algo, mas tal era a estranheza, especialmente após o que Henry lhe contara. Em resumo, ela não dormiria enquanto não o tivesse examinado. Depositando a vela com grande cuidado sobre uma cadeira, ela agarrou a chave com mãos trêmulas e tentou destrancar a porta; mas a chave resistiu à sua força. Alarmada, mas nunca desencorajada, ela tentou o lado oposto; uma lingueta escapou, e Catherine se acreditou bem sucedida; mas quão estranhamente misterioso! A porta permanecia imóvel. Ela parou um instante, a respiração entrecortada pelo maravilhamento. O vento rugia chaminé abaixo, a chuva espancava as janelas torrencialmente, e tudo revelava o horror de sua situação. Retirar-se para a cama, porém, insatisfeita em tão importante ponto, seria em vão, porque o sono seria impossível ante a certeza de um armário tão misteriosamente trancado em suas proximidades. Uma vez mais, portanto, ela se voltou para a chave, e após movimentá-la em toda direção possível por algum tempo, com a celeridade determinada de um último esforço sem esperança, a porta subitamente cedeu à sua mão e seu coração saltou exultante diante da vitória. Tendo aberto cada uma das portas, a segunda segura por fechaduras de construção menos maravilhosa do que a primeira, embora nisso seus olhos nada discernissem de pouco usual, uma dupla de pequenas gavetas apareceu, acompanhadas de gavetas maiores acima e abaixo; e no centro, uma porta minúscula, também fechada a chave e cadeado, certamente guardando uma cavidade importante. (AUSTEN, op. cit., p. 1171-1172)[113]

[113] No original: "The fire therefore died away, and Catherine, having spent the best part of an hour in her arrangements, was beginning to think of stepping into bed, when, on giving a parting glance round the room, she was struck by the appearance of a high, old-fashioned black cabinet, which, though in a situation conspicuous enough, had never caught her notice before. Henry's words, his description of the ebony cabinet which was to escape her observation at first, immediately rushed across her; and though there could be nothing really in it, there was something whimsical, it was certainly a very remarkable coincidence! She took her candle and looked closely at the cabinet. It was not absolutely ebony and gold; but it was japan, black and yellow japan of the handsomest kind; and as she held her candle, the yellow had very much the effect of gold. The key was in the door, and she had a strange fancy to look into it; not, however, with the smallest expectation of finding anything, but it was so very odd, after what Henry had said. In short, she could not sleep till she had examined it. So, placing the candle with great caution on a chair, she seized the key with a very tremulous hand and tried to turn it; but it resisted her utmost strength. Alarmed, but not discouraged, she tried it another way; a bolt flew, and she believed herself successful; but how strangely mysterious! The door was still immovable. She paused a moment in breathless wonder. The wind roared down the chimney, the rain beat in torrents against the windows, and everything seemed to speak the awfulness of her situation. To retire to bed, however, unsatisfied on such a point, would be vain, since sleep must be impossible with the consciousness of a cabinet so mysteriously closed in her immediate vicinity. Again, therefore, she applied herself to the key, and after moving it in every possible way for some instants with the determined celerity of hope's last effort, the door suddenly yielded to her hand: her heart leaped with exultation at such a victory, and having thrown

Os misteriosos escritos encontrados pela jovem no interior do armário, contudo, revelam-se, na manhã seguinte, de natureza bastante banal:

> Seus olhos cobiçosos pesquisaram rapidamente a página. Ela recuou diante de seu conteúdo. Seria, então que seu senso a havia enganado? Um inventário de roupas de cama, escrito em caligrafia moderna e grosseira, era tudo que havia diante dela! Se a evidência da visão era digna de crédito, ela tinha nas mãos uma conta de lavanderia. Ela agarrou outra das folhas, e ali viu os mesmos artigos, com pequena variação: uma terceira, uma quarta e uma quinta folhas nada acrescentaram de novo. Camisas, meias, gravatas e coletes a encaravam de cada uma delas. Duas outras, redigidas pela mesma mão, marcavam as despesas, dificilmente mais interessantes, com cartas, pó de cabelo, cadarços e calças. E a folha maior, que encampava as demais, parecia, por sua primeira linha – "Para a égua acastanhada" – uma conta de veterinário! (AUSTEN, op. cit., p. 1174)[114]

As repetidas situações em que Catherine fantasia eventos horrendos levam a seu amadurecimento e ao alerta que chega pela voz de Henry: "Consulte sua compreensão, seu senso de probabilidade, sua observação quanto ao que se passa em redor. Acaso nossa educação nos prepara para tamanhas atrocidades? Nossas leis são coniventes com elas?" (AUSTEN, op. cit., p. 1190)[115]. O romance de Austen afirma, por intermédio desses episódios, a primazia da razão sobre a invenção e propõe uma verdadeira pedagogia para a leitora de romances, a fim de que não se deixe guiar falsamente pela imaginação fértil. A modéstia, a seriedade e o bom senso, aspectos que o anjo do lar devia sempre resguardar, ressaltam-se do aviso de Henry contra a ingenuidade e a invencionice de Catherine, que facilmente se deixa conduzir pelas aparências e fantasias proporcionadas pelo mundo da ficção. Polarizam-se, aqui, as esferas do masculino e do

---

open each folding door, the second being secured only by bolts of less wonderful construction than the lock, though in that her eye could not discern anything unusual, a double range of small drawers appeared in view, with some larger drawers above and below them; and in the centre, a small door, closed also with a lock and key, secured in all probability a cavity of importance."

[114] No original: "Her greedy eye glanced rapidly over a page. She started at its import. Could it be possible, or did not her senses play her false? An inventory of linen, in coarse and modern characters, seemed all that was before her! If the evidence of sight might be trusted, she held a washing-bill in her hand. She seized another sheet, and saw the same articles with little variation; a third, a fourth, and a fifth presented nothing new. Shirts, stockings, cravats, and waistcoats faced her in each. Two others, penned by the same hand, marked an expenditure scarcely more interesting, in letters, hair-powder, shoe-string, and breeches-ball. And the larger sheet, which had enclosed the rest, seemed by its first cramp line, "To poultice chestnut mare" — a farrier's bill!"

[115] No original: "Consult your own understanding, your own sense of the probable, your own observation of what is passing around you. Does our education prepare us for such atrocities? Do our laws connive at them?"

feminino em instâncias bem delimitadas e inspiradas nos modelos republicanos que então surgiam: a do masculino, compreendendo a racionalidade, o espírito crítico e a assertividade, e a do feminino, compreendendo a idealização, o inconsciente e a ficção. O romance, gênero literário que desempenha uma ordem política na medida em que reproduz a ideologia republicana, cumpre com sua função de moldar a mulher, principal público leitor de ficção, segundo os valores do patriarcado republicano. A advertência contra a imaginação excessiva da personagem não deixa de ser, metaforicamente, direcionada ao próprio gótico em si, que se opunha ideologicamente a tais valores – e que ganhou deles novas forças para, já no século dezenove, questionar a estruturação da sociedade burguesa, de suas instituições mantenedoras e das visões de gênero mantidas nesse contexto.

Simon Jordan age de modo análogo ao de Catherine Morland. Nos capítulos um e dois, já propus que também ele é uma vítima das imposições do patriarcado e que também ele se deixa inebriar por uma visão apaixonada, idealizada e possivelmente falaciosa de Grace Marks. Tanto quanto Catherine, Jordan mantém uma relação próxima com o onirismo e a fantasia, que o levam a produzir, quando muito, visões equivocadas e confusas da realidade. Ele contradiz a expectativa de racionalidade e asserção que é depositada sobre si em razão de sua masculinidade e de sua ligação com a ciência – deixa-se levar por uma visão fantasiosa da história que Grace lhe narra e, como consequência, enreda-se numa rede de referências para a qual não vê soluções:

> Mas hoje, ouvindo sua voz [de Grace] baixa e cândida – como a voz de uma babá da infância contando uma história muito apreciada –, ele quase adormece; só o barulho de seu próprio lápis ao bater no chão o desperta. Por um instante, acha que ficou surdo ou que sofreu um pequeno acidente cerebral; pode ver seus lábios se movendo, mas não consegue interpretar nenhuma das palavras. No entanto, isso é apenas um truque da consciência, pois ele pode se lembrar – quando resolve fazê-lo – de tudo o que ela disse. [...]
> Ele tem que concentrar suas forças intelectuais; não pode permitir-se esmorecer agora, ceder à letargia, perder o fio da meada que vem seguindo no decurso das últimas três semanas, pois finalmente estão se aproximando juntos do centro da narrativa de Grace. [...]
> O problema é que, quanto mais ela lembra, quanto mais relata, mais dificuldades ele próprio tem. Ele não consegue manter todas as peças juntas. É como se ela drenasse todas as suas energias – usando suas próprias forças mentais para materializar as personagens de sua história, como dizem que os médiuns fazem durante seus transes. Isso

> é tolice, é claro. Ele não pode se deixar levar por fantasias doentias como essa. (ATWOOD, 2008, p. 311-312)[116]

Enquanto um "leitor" da narrativa de Grace, tanto quanto Catherine Morland, Jordan se deixa seduzir pelo imaginário gótico de que se alimentam as situações narradas a ele e chega a confundir-se e questionar suas convicções. Tanto quanto Catherine materializou um romance gótico na banalidade de Northanger Abbey, também Jordan materializa, a partir do que Grace lhe conta, uma narrativa gótica que envolve a sistemática opressão e violência contra a mulher, os terrores e violências contra o corpo vivo ou morto e as assombrações que emanam da história de Grace. No trecho acima, é possível observar que o psiquiatra, tomado pela sedução da história que ouve, sente dificuldades em interpretar as palavras da narradora, isto é, em extrair delas algum sentido mediado pela percepção racional do universo que lhe é apresentado. A única percepção que consegue criar é mediada pela imaginação e pela refabulação daquilo que ouve, gesto que o confunde e esgota. Sua confusão provém, sobretudo, do fato de ser Grace quem detém o conhecimento sobre aquilo que narra, e em sua própria inabilidade em penetrar a fundo a consciência de sua interlocutora. A frustração de sua prerrogativa masculina de domínio sobre a mulher conduz ao embaçamento de suas forças intelectuais e à sua entrega cada vez mais irrevogável à fantasia. As categorias do masculino e do feminino, segundo a concepção vitoriana que teria norteado as relações de poder entre Jordan e Grace, e que norteiam, também, as concepções dimórficas do gótico, são, portanto, misturadas e recusadas em sua incapacidade de dar conta da experiência que se desenrola entre as duas personagens.

É, ainda, por intermédio dos sonhos que Jordan e Grace são igualados em termos de sua recusa dos papéis de gênero reproduzidos nos romances góticos da tradição. O

---

[116] No original: "But today, listening to her [Grace's] low, candid voice – like the voice of a childhood nurse reciting a well-loved story – he almost goes to sleep, only the sound of his own pencil hitting the floor pulls him awake. For a moment, he thinks he's gone deaf, or suffered a small stroke: he can see her lips moving, but he can't interpret any of the words. This however is only a trick of consciousness, for he can remember – once he sets his mind to it – everything she's been saying. […]
He must concentrate his intellectual forces; he can't afford to flag now, give in to lethargy, lose hold of the thread he's been following over the course of these past weeks, for at least they are approaching together the centre of Grace's narrative. […]
The trouble is that the more she remembers, the more she relates, the more difficulty he himself is having. He can't seem to keep track of the pieces. It's as if she's drawing his energy out of him – using his own mental forces to materialize the figures in her story, as the mediums are said to do during their trances. This is nonsense, of course. He must refuse to indulge such brain-sick fancies." (ATWOOD, 1997, p. 291)

sonho, como produto do inconsciente e, dessa forma, expressão máxima do gótico feminino (WILLIAMS, op.cit.), deixa de ser uma prerrogativa das personagens femininas em *Alias Grace* já que Jordan também se vê constantemente tomado de estados oníricos em que seus medos e traumas são revelados. Por exemplo, após a narrativa de um sinistro sonho em que ele revisita sua casa de infância, e em que o gesto altamente erótico de observar as criadas pelas frestas das portas se confunde com o aparecimento dos objetos do pai falecido, retomando o lugar que Jordan falha em substituir, a personagem acorda tomada de choque e confusão:

> Acorda, o coração disparado; os lençóis e o cobertor estão embolados ao seu redor, os travesseiros no chão. Está banhado de suor. Depois de permanecer deitado quieto por algum tempo, refletindo, acha que compreende a sequência de associações que deve ter levado a tal sonho. Foi a história de Grace, com sua travessia do Atlântico, o sepultamento no mar, seu catálogo de objetos domésticos e o pai autoritário, é claro. Um pai leva ao outro. (ATWOOD, 2008, p. 154)[117]

A ambígua figura paterna que aparece nos romances do gótico feminino – misto de pai e amante, objeto de amor e ódio profundos, sinal de leniência e opressão – ameaça e oprime também o jovem rapaz, brutalizado pela necessidade de substituir o pai falecido na provisão da família e na atividade sexual, o que indica sua proximidade com as heroínas de Radcliffe. A substituição do pai pelo filho, aqui sugerida, alude, por outro lado, ao desenvolvimento da psicanálise freudiana, maximizada no complexo de Édipo como base da estruturação do sujeito cognoscente que Jordan falha em ser. Essa proximidade com o universo de experiências femininas que o gótico retrata em sua tradição faz com que a personagem do psicanalista incauto seja uma metáfora subversiva do assombroso feminino que a constitui, estratégia por meio da qual Atwood propõe um questionamento dos parâmetros conceituais que dividem a tradição segundo aspectos de sexo e gênero. Por intermédio dessa estratégia, Atwood desloca as margens não apenas entre as tradições androcêntrica e ginocêntrica do gótico, mas principalmente entre os próprios aspectos que fundam essas tradições. Essa é uma concepção *queer* que nos informa uma radical desnaturalização das amarras entre sexo,

[117] No original: "He wakes, his heart is pounding; the sheets and comforter are tangled around him, the pillows are on the floor. He's soaked with sweat. After he's lain quietly for a time, reflecting, he thinks he understands the train of association that must have led to such a dream. It was Grace's story, with its Atlantic crossing, its burial at sea, its catalogue of household objects; and the overbearing father, of course. One father leads to another."(ATWOOD, 1997, p. 140)

sexualidade e gênero que constituem noções mais conservadoras sobre o masculino e o feminino, as quais perpassam a teoria de Williams e outras que se dedicam ao estudo do gótico em associação a aspectos de gênero. Em *Alias Grace*, o feminino se mostra um conjunto de experiências históricas que existem enquanto discurso, e que, por isso mesmo, podem dizer respeito tanto às personagens de mulheres quanto às de homens que estão banhadas nessas redes discursivas. Se a lição de Catherine Morland foi a de que o feminino deve ser pautado pelas concepções patriarcais que norteiam a conduta das mulheres burguesas, a de Jordan, construída sob o guarda-chuva paródico de Atwood, é a de que tais concepções são altamente frágeis e passíveis de reorganização, e que segui-las cegamente é não apenas um risco, como uma impossibilidade.

Ainda assim, é notório o esforço crítico recente em delimitar as categorias masculinas e femininas do gótico em termos estritamente particulares e polarizados. Williams assim o fez em *Art of darkness*, ao propor que o gótico masculino e o feminino opõem-se em seus aspectos constitutivos, que ela assim organiza:

(masculino)	(feminino)
Pai	Mãe
casa	quarto secreto
discurso unívoco	texto escrito
significado	significante
Simbólico	Semiótico
consciente	inconsciente
horror	terror
cultura	natureza
dispositivo de aliança	dispositivo de sexualidade

(WILLIAMS, op. cit., p. 99) [117]

A partir dessa organização, a estudiosa reafirma a noção (já lugar-comum) de que o gótico masculino e o feminino se distinguem pela ênfase daquele no horror – centrado no universo do sobrenatural não-explicado, nas criaturas monstruosas, no uso de múltiplas perspectivas narrativas e em uma tendência ao voyeurismo, ao sadismo e à pornografia – e deste no terror – centrado no sobrenatural explicado, no suspense do roteiro, na narrativa da opressão feminina, no pedagogismo da história e no desenlace feliz. Tudo muito claro e sistemático, porém facilmente contestável. Por tudo que já discuti ao longo deste trabalho, posso afirmar que *Alias Grace* é um romance que se enquadra em ambas as categorias apresentadas por Williams, especialmente retomando o horror como aspecto fundamental à sua narrativa, porque decorrente da formulação

identitária e de gênero. Sem deixar de ser um romance que lida primordialmente com as aflições femininas diante de determinada rede de relações culturais, sua construção enquanto gótico passa pelo emprego paródico das estratégias narrativas que a estudiosa determina como exclusivas ao gótico masculino – tais como o uso de múltiplos pontos de vista, a violência explícita do horror e da monstruosidade e a associação entre a narrativa e o Simbólico. Por outro lado, algumas das próprias concepções da horda do gótico feminino, tais como a associação entre a mulher, a natureza, o inconsciente e o Semiótico, são desconstruídas pela narrativa de Atwood, que termina por propor uma visão menos determinista sobre as categorias que informam as noções ocidentais de gênero e seu emprego na construção de uma teoria literária perpassada pela problemática do gênero.

Esse gesto de Atwood reveste-se de importância crítica e política. Crítica porque, ao embaçar as distinções entre o gótico masculino e o feminino, seu romance se converte em um alerta sobre a necessidade de revisão das categorias analíticas disponíveis no campo dos estudos literários que mesclam o gótico e o gênero. Ao mesmo tempo, a construção de um romance que bebe de ambas as fontes, apresentando personagens complexas no universo cultural do gênero, reveste-se de uma grande relevância política, já que a escrita literária transforma-se em espaço de apresentação de novas políticas de gênero mediante o questionamento de visões conservadoras e a apresentação de novos paradigmas de compreensão das experiências humanas em torno desse traço classificatório. O gótico feminino de Atwood é *queer* no sentido de solapar nossas certezas quanto a esses aspectos, indicando que nem o texto literário, nem suas personagens, nem seus leitores são dotados de sexos e gêneros pré-determinados. O universo do gênero, assim como o da leitura e o do próprio gótico, é, em resumo, uma

---

[117] No original:

(male)	(female)
Father	Mother
house	secret room
univocal speech	written text
signifier	signified
Symbolic	Semiotic
conscious	unconscious
horror	terror
culture	nature
deployment of alliance	deployment of sexuality.

rede de discursos construídos como relações de poder, que precisam ser questionadas e reorganizadas em busca de uma visão crítica quanto à diferença. Assim "*queer*izado", o gótico de Atwood não tem um gênero dado *a priori*. Tampouco o têm seus personagens, leitores e críticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O RISCO DA METANARRATIVA

Chego ao fim deste longo percurso analítico. Eu o reconheço como longo, o que é pouco usual em trabalhos deste tipo. Admito que a obstinação foi minha – não me faltaram conselhos de minha orientadora, alertando para a extensão um tanto exagerada do trabalho. Contudo, ainda muito ficou a se dizer. Porém, agora, quero apenas retomar alguns aspectos aqui desenvolvidos e apontar três problemas que movimentarão a continuidade da pesquisa.

Em primeiro lugar, é importante retomar e arrematar aquilo que discuti ao longo do texto. Minha proposta foi analisar a hipótese da estruturação do gótico pós-moderno como paródia dos textos da tradição. A paródia precisava ser entendida, nesse contexto, nos termos propostos por Linda Hutcheon (1991): uma estratégia narrativa pós-moderna segundo a qual as convenções de determinado gênero são empregadas e posteriormente desconstruídas pelo escritor, de modo que o texto resultante seja um misto de homenagem e avanço com relação à tradição. Para propor o gótico como paródia pós-moderna, assumi a tarefa de apontar algumas das interfaces teóricas observadas entre os estudos sobre o gótico e os estudos sobre a pós-modernidade. Essas interfaces foram mais bem observadas em aspectos de interesse comum a ambos os campos de intervenção: a construção do texto, o questionamento da identidade e os conflitos de gênero. Desse modo, cada capítulo da dissertação foi escrito no intuito de discutir cada aspecto em separado – tarefa bastante difícil já que os três existem enquanto discurso em uma rede emaranhada e espraiada de relações de poder. Por isso, os três se misturaram em alguns trechos dos capítulos. A divisão que propus foi didática, mas, pode-se ponderar, nem sempre eficaz, por propor um didatismo por vezes impossível.

De todo modo, para constatar a veracidade dessas propostas, tomei como objeto de estudo o romance *Alias Grace*, da escritora canadense Margaret Atwood, que eventualmente cotejei com obras clássicas da tradição gótica: *Jane Eyre, The mysteries of Udolpho, Life in the clearings, Frankesntein, Rebecca, Dracula* e *Northanger Abbey*. No primeiro capítulo, discuti a estruturação do gótico pós-moderno enquanto paródia a partir da observação daquilo que chamei de "convenções textuais": aquelas que dizem respeito à estruturação formal do texto. Nesse capítulo, observei que a estruturação de *Alias Grace* enquanto gótico pós-moderno passa pelo emprego consciente de

convenções textuais como o uso de epígrafes e a profusão de vozes narrativas, que engendram pontos de vista diversos e produzem a história segundo a estrutura em abismo. Além disso, discuti a importância do recurso ao passado nas obras góticas e como esse recurso é articulado em *Alias Grace*, tanto no sentido de contribuir para estruturar o roteiro, quanto no sentido de produzir o debate a respeito da tradição e da relação entre os romances clássicos e os contemporâneos sob a perspectiva da metaficção historiográfica.

No segundo capítulo, a proposta básica foi mantida, mas desloquei o foco da análise das convenções textuais para as "convenções narrativas" do gótico: aquelas que dizem respeito aos motivos e figuras recorrentes nos romances da tradição, e que foram reapropriados por Atwood no contexto paródico de *Alias Grace*. A análise se deslocou, nesse ponto, para os conflitos identitários que perpassam a narrativa em questão e que foram elaborados por sua autora segundo figuras típicas da tradição do gótico inglês: o monstro e o duplo. Ao reformular essas figuras convencionais, Atwood atribui a elas novos valores: o monstro em *Alias Grace* é, antes, um monstro social, cuja monstruosidade decorre dos episódios de loucura da protagonista e do amálgama de discursos incongruentes produzidos a respeito dela. Por outro lado, o duplo, nesse romance seminal da pós-modernidade, extrapola a divisão binária entre "eu" e "outro" que permeava a concepção da identidade ao longo do século dezenove, ganhando complexidade ao metaforizar a identidade fragmentada pós-moderna e assumindo um funcionamento teórico que somente existe sob rasura.

No terceiro e último capítulo, discuti o viés paródico do gótico pós-moderno ainda sob um terceiro aspecto. Dessa vez, meu objetivo era observar a possível evolução nas concepções de gênero apresentadas no gótico pós-moderno, associando-a a concepções nacionalistas forjadas em metáforas do masculino e do feminino. Tais concepções, sempre importantes nos romances da tradição, revelam práticas culturais e relações de poder relevantes para a compreensão das sociedades ocidentais. Discuti, nesse capítulo, a relação entre gênero e nação em *Alias Grace*, ressaltando que as metáforas envolvendo o nacional e o feminino na literatura canadense têm um caráter fundamentalmente gótico, já que as representações do feminino nessa literatura estão associadas a concepções malévolas da natureza e das mulheres. Por fim, observei que a teoria sobre o gótico feminino pouco acompanhou as evoluções nas discussões sobre gênero observadas nos próprios estudos feministas, embora o romance gótico pós-

moderno de Atwood revele-se perpassado por visões desconstrutoras e *queer* quanto ao masculino e ao feminino. A partir dessa discussão, analisei a subversão da masculinidade e da feminilidade em *Alias Grace* e concluí que a escritora canadense instaura políticas de gênero por intermédio da literatura ao criar personagens inclassificáveis segundo noções conservadoras de masculino e feminino.

Como todo empreendimento analítico, este aqui não está isento de erros e incoerências. O percurso de escrita desta dissertação foi tão longo quanto o resultado em si. Ele remonta a muito além do mestrado, aos primeiros anos da graduação e à iniciação científica, quando tomei contato com a obra de Margaret Atwood, e mesmo aos primeiros anos de minha adolescência, quando eu devorava livros de terror sem saber que eles seriam meu objeto de estudo no futuro. O tempo de contato e reflexão foi tanto que, por vezes, muito se confundia em minha mente e eu chegava a impasses, de ordem teórica e metodológica, de difícil resolução. Alguns desses impasses não foram resolvidos ainda agora, ao final desta etapa de pesquisa, e é a respeito deles que eu gostaria de refletir para nortear meus estudos futuros.

O primeiro impasse que me leva a desejar avançar nas propostas deste trabalho é a especificidade das análises que desenvolvi aqui. Uma de minhas grandes preocupações ao delimitar o escopo do projeto era o quão generalizante eu poderia ser a partir de um estudo de caso do gótico pós-moderno. Por mais formidável e impressionante que *Alias Grace* seja, preciso reconhecer que se trata de apenas um romance a partir do qual eu estou propondo teorizar o gótico pós-moderno. A investida é bastante pretensiosa, além de ser perigosa: por quanto tempo eu conseguirei sustentar meus argumentos sem observar a adequação deles à descrição de outros romances góticos pós-modernos? Em alguns momentos, eu quis trazer outros escritos de Atwood para a discussão – *The blind assassin*, *Cat's eye* e *Surfacing* são romances ricos e complexos da escritora canadense, que me parecem ter muito a oferecer quanto aos aspectos que discuti aqui. A partir daí, quem sabe, eu pudesse ter resolvido dois problemas de uma só vez: poderia discutir, de modo mais abrangente, o gótico na produção ficcional de Atwood e, partindo dessa generalização, poderia fazer do "gótico pós-moderno" um instrumental adequado a mais de uma obra. Entretanto, ao estruturar o projeto final da dissertação, o consenso entre minha orientadora e eu foi de que seria importante restringir o *corpus* nesse momento da pesquisa. Para remediar um pouco o incômodo que sentia ao tentar teorizar um gênero a partir de uma única obra, procurei

reforço em obras da tradição, que me ofereceram um parâmetro comparativo, mas ainda sinto a necessidade de ampliar o corpus de obras estudadas para compreender com maior segurança a estruturação do gótico pós-moderno. Essa inquietação acena para a necessidade de prosseguir estudando a obra de Atwood e a de outros autores que se poderiam analisar sob o escopo do gótico pós-moderno.

O segundo impasse que me leva a repensar este trabalho de pesquisa está relacionado ao fundamento mesmo das ideias que procurei costurar. Ao propor o gótico como paródia pós-moderna da tradição, pergunto-me se não seria essencial vasculhar as obras pós-modernas que não apenas parodiam as convenções textuais e narrativas do gênero, mas que parodiam os textos mesmos que compõem a tradição do gótico inglês. Essa tem se mostrado uma tendência do gótico pós-moderno: narrar os textos tradicionais a partir de seus silêncios ou de pontos de vista alternativos, revelando novas visões a respeito deles. Tal retomada é interessante por levar ao questionamento que, de certo modo, movimentou meus estudos até aqui: o que o gótico ainda tem a oferecer ao leitor contemporâneo? Por que os textos da tradição, suas convenções e personagens, ainda fazem sentido para nós? Em que medida eles ainda metaforizam nossos medos e ansiedades? Não são poucos os romances góticos pós-modernos que reconstroem a tradição a partir da paródia de seus textos canônicos e creio que estudá-los é um caminho importante para se produzir uma compreensão mais fina desse gênero. Esse impasse me leva a crer que ainda existe a necessidade de conceituação do fenômeno literário que podemos denominar "gótico pós-moderno", o qual, até agora, tem-se mostrado uma aporia terminológica dada a timidez dos estudos empreendidos. Minha proposta para o doutorado será analisar alguns desses romances em sua relação paródica não apenas com as convenções da tradição, mas com os próprios textos em que são inspirados. Uma leitura comparativa entre os romances paródicos e romances parodiados, tais como *Tighter*, de Adele Griffin, paródia de *The turn of the screw*, de Henry James, *The other Rebecca*, de Maureen Freely, paródia de *Rebecca*, de Daphne du Maurier, *Mary Reilly*, de Valerie Martin, paródia de *The strange case of Doctor Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, ou ainda *H – The story of Heathcliff's journey back to Wuthering Heights*, de Lin Haire-Sargeant, paródia de *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, ainda está ausente das tentativas de conceituação do gótico pós-moderno em muitos estudos contemporâneos, os quais parecem restritos a duas vertentes: a primeira delas, a concepção do gótico segundo sua dispersão para textos não

literários (SPOONER, 2006) e a segunda delas sua definição a partir de suas relações com a questão da configuração da experiência do terror na pós-modernidade (BEVILLE, 2009). Esse é o intuito que destinará minhas pesquisas a partir de agora e que pretendo desenvolver durante o doutorado.

O terceiro e último impasse que eu gostaria de relatar aqui está intimamente relacionado a essa proposta de tese de doutoramento. Ele é o que eu gostaria de chamar de "risco da metanarrativa". O estudo da teoria e da arte pós-modernas apresenta ao pesquisador uma infinidade de aspectos nem sempre coerentes, que atestam pela complexidade do conceito em si. Discuti isso brevemente nas considerações iniciais, demonstrando que não há consenso quanto ao conceito de "pós-modernidade", assim como não o há quanto ao do "gótico". Que se pode dizer, então, quanto ao de "gótico pós-moderno?". A questão que me preocupa, contudo, é a seguinte: a pós-modernidade, enquanto recusa das metanarrativas – aqueles grandiosos discursos que se propõem à produção do saber e à compreensão do mundo – poderia aceitar a possibilidade ontológica e epistemológica de conceituação inequívoca de um gótico pós-moderno? Em outras palavras: seria possível dizer "o gótico pós-moderno *é* isto", e a partir daí explorar e desenvolver um campo de saberes e conhecimentos sobre esse gênero, sem produzir, nesse mesmo gesto, uma metanarrativa de viés generalizante ou universal? Acredito que esse risco da metanarrativa está implicado em toda tentativa de conceituação e produção teórica, e finalizo este trabalho me perguntando em que medida o gótico pós-moderno enquanto paródia da tradição não é apenas uma das inúmeras configurações possíveis para este gênero. E, se não é talvez, uma das menos frequentes. O que mais o gótico pós-moderno poderia ser? Resposta a novos horrores? Um gênero novo, absolutamente distinto do gótico clássico? Talvez. Aceitar esses impasses e questionamentos é um impulso para a continuidade da pesquisa e desenvolver um conceito do gótico pós-moderno sem incorrer na produção de uma metanarrativa, um desafio que paira assombroso sobre os estudos que estão por vir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo**. Vinícius Nicastro Honesko (Trad.). Chapecó: Argos, 2009. p. 55-76.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Denise Bottman (Trad.). Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008.

ATWOOD, Margaret. **Alias Grace**. New York: Anchor Books, 1997.

ATWOOD, Margaret. In search of Alias Grace: on writing Canadian historical fiction. **The American Historical Review**, v. 113, n. 5, December 1998, p. 1503-1516.

ATWOOD, Margaret. **Negociando com os mortos**: a escritora escreve sobre seus escritos. Lia Wyler (Trad.). Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

ATWOOD, Margaret. **Survival**: a thematic guide to Canadian Literature. Toronto: McClelland & Stuart, 2004.

ATWOOD, Margaret. **Vulgo Grace**. Geni Hirata (Trad.). Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

AUERBACH, Nina. The housemaid's tale. **The Women's review of books**, v. 14, n. 7, p. 1-3, 1997.

AUSTEN, Jane. Northanger Abbey. In: **The complete novels of Jane Austen**. London: Wordsworth Editions, 2007.

AZEREDO, Genilda. Jane Austen e a recodificação paródica do gótico em *Northanger Abbey*. **Ilha do desterro**, Florianópolis, n. 62, p. 75-98, 2012.

BALDICK, Chris. Introduction. In: **The Oxford Book of Gothic Tales**. New York: Oxford University Press, 1993. p. xi-xxiii.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Mário Laranjeira (Trad.). São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Carlos Alberto Medeiros (Trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BEAUVOIR, Simone. **The second sex**. H. M. Parshley (Trad.). Great Britain: Lowe and Brydone LTD., 1956.

BEVILLE, Maria. **Gothic postmodernism**: voicing the terrors of postmodernity. New York: Rodopi, 2009.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Eliana Gonçalves (Trads.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BLOOM, Harold (Ed.). **Margaret Atwood**: Bloom's modern critical view. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009

BLOOM, Harold. **The anxiety of influence**: a theory of poetry. New York: Oxford University Press, 1997.

BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições**. Sérgio Molina (Trad.). São Paulo : Editora Globo, 2000.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1996.

BRONTE, Charlotte. **Jane Eyre**. London: Wordsworth Editions, 1999.

BURKE, Edmund. **A philosophical enquiry into the origins of our ideas on the sublime and beautiful**. New York: Oxford University Press, 1998.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter**: on the discursive limits of sex. New York : Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. **Gender trouble**: feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, 1990.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos?**. Nilson Moulin (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CECIL, Lord David. **Early Victorian novelists**: essays in reevaluation. New York: Bobbs-Merrill, 1935.

CEIA, Carlos. http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=386&Itemid=2. Acessado em: 14/11/2014.

CEIA, Carlos. Paródia. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&Itemid=2. Acessado em: 10/03/2013.

CEIA, Carlos. Pastiche. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=357&Itemid=2. Acessado em: 10/03/2013.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho de citação**. Cleonice P. B. Mourão (Trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CROKER, John Wilson. **Frankenstein, or the modern Prometheus**: review. Disponível em: http://knarf.english.upenn.edu/Reviews/quarter.html. Acesso em: 21/10/2014.

DALLENBÄCH, Lucien. **The Mirror in the Text.** Jeremy Whiteley and Emma Hughes (Trads.). Chicago: The University of Chicago, 1989.

DeLAMOTTE, Eugenia. **Perils of the night**: a feminist study on nineteenth-century gothic. New York: Oxford University Press, 1990.

DERRIDA, Jacques**. A escritura e a diferença**. Maria Beatriz Nizza da Silva (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 2011.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Rogério Costa (Trad.). São Paulo: Iluminuras, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. Antonio Romane (Trad.). São Paulo: Escuta, 2003.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. Zilda Kakia Pinto (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 2010.

DU MAURIER, Daphne. **Rebecca**. New York: Avon Books, 1996.

ERPEN, Walter J. Meyer Zu; LOWE, Joy. The Canadian spiritualist movement and sources for its study. **Archivaria**, v. 11, n. 30, p. 71-84, 1990.

FIRESTONE, Shulamith. **The dialectic of sex**: the case for feminist revolution. New York: Bantam Books, 1972.

FITZGERALD, Lauren. Female gothic and the institutionalization of Gothic Studies. In **The female gothic**: new directions. New York: Palgrave McMillan, 2009. p. 13-25

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade. V. 1: A vontade de saber. José Augusto Guilhon Albuquerque e Maria Thereza da Costa Albuquerque (Trads.). Rio de Janeiro: Graal, 2007a.

FOUCAULT, Michel. **Que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Raquel Ramalhete (Trad.). Rio de Janeiro: Vozes, 2007b.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: **O mal-estar na civilização e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Edição Standard brasileira das obras de Sigmund Freud**. V. 17. São Paulo: Imago, 1987. p. 275-318.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic**: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination. London: Yale University Press, 1978.

GIRARD, René. **The Girard reader**. New York: Crossroad Herder, 2000.

HALBERSTAM, Judith. **Skin shows**: gothic horror and the technology of monsters. London: Duke University Press, 1995.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro (Trads.). Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Liv Sovik (Org.). Adelaine LaGuardia et. al. (Trads.). Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2009.

HARRIS, Leila; PINHO, Lilian. **Insanidade em *Alias Grace***. Saúde, Sexo e Educação, Rio de Janeiro, v. XI, n.31, p. 12-16, 2003.

HEILAND, Donna. **Gothic and gender**: an introduction. Massachusetts: Blackwell Publishing, 2004.

HENNIGEN, Inês. A contemporaneidade e as novas perspectivas para a produção de conhecimentos. **Cadernos de educação**, n. 29, julho/dezembro 2007, p. 191-208.

HOGLE, Jerrold E. Introduction: the Gothic in western culture. In: **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HORNER, Avril; ZLOSNIK, Sue. **Daphne du Maurier:** writing, identity and the gothic imagination. New York: Palgrave Macmillan, 1998.

HUBERMANN, Georges Didi. **A sobrevivência dos vagalumes**. Vera Casa Nova e Márcia Arbex (Trads.). Belo Horizonte: UFMG, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Ricardo Cruz (Trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Maria Elisa Cevasco (Trad.). São Paulo: Editora Ática, 2007.

KRISTEVA, Julia. **Revolution in poetic language**. New York: Columbia University Press, 1984.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**: an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

LACAN, Jacques. O simbólico, o imaginário e o real. In: **Nomes-do-pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LaGUARDIA, Adelaine. A mulher e o sonho da nação: políticas de gênero em *O mentor das brasileiras*. In: TOLENTINO, Magda Velloso Fernandes de. **Nação e**

identidade: ensaios em literatura e critica cultural. São João del-Rei: UFSJ, 2007. p. 37-90.

LAKOFF, George. **Moral politics**. How liberals and conservatives think. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

LEWIS, Matthew Gregory. **The monk**. New York: Dover Publications, 2003.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Ricardo Corrêa Barbosa (Trad.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

McINTYRE, Clara Frances. **Ann Radcliffe in relation to her time**. New Haven: Yale University Press, 1920.

MILES, Robert. 'Mother Radcliffe': Ann Radcliffe and the female gothic. In: **The female gothic**: new directions. New York: Palgrave McMillan, 2009. p. 42-59.

MODLESKI, Tania. **Loving with a vengeance: mass-produced fantasies produced for women**. New York : Routledge, 2008.

MOERS, Ellen. Female gothic. In: **Literary women**: the great writers. Oxford: Oxford University Press, 1985. p. 90-110.

MONTEIRO, Maria Conceição. **Sombra errante**: a preceptora na narrativa inglesa do século XIX. Rio de Janeiro: EDUFF, 2000.

MOODIE, Susanna. **Life in the clearings versus the bush**. London: Richard Bentley, 1853.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Altas Literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OLIVEIRA, Luiz Manoel da Silva. **Subvertendo o legado de Caliban**: perspectivas pós-coloniais de superação da subalternidade em um estudo comparativo de *Jasmine*, de Bharati Mukherjee, e *Alias Grace*, de Margaret Atwood. 2007. 262 f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

ORTIZ, Renato. Mundialização, modernidade, pós-modernidade: entrevista com Renato Ortiz. **Ciências Sociais Unisinos**, v. 43, n. 1, janeiro/abril 2007. p. 103-105.

POE, Edgar Allan. The philosophy of composition. In: **Essays and reviews**. New York: Library of America, 1984. p. 13-25.

PUNTER, David. **The literature of terror**: a history of gothic fictions from 1765 to the present day. V. 1. The gothic tradition. London: Longman, 1996.

RADCLIFFE, Ann. **The mysteries of Udolpho**. New York: Dover Publications, 2004.

RANK, Otto. **O duplo**. Mary B Lee (Trad.). Rio de Janeiro: Coeditora Brasílica, 1939.

RESENDE, Maria Ângela de Araújo. *Mater* dolorosas, mães virtuosas: mulheres escrevem a pátria. In: TOLENTINO, Magda Velloso Fernandes de. **Nação e identidade**: ensaios em literatura e critica cultural. São João del-Rei: UFSJ, 2007. p. 111-168.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. José Thomaz Brum (Trad.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

RUBIN, Gayle. The traffic in women. Notes on a political economy of sex. In: RIVKIN, Julie; RYAN, Michael. **Literary theory**: an anthology. Malden : Blackwell, 2004. pp. 533-559.

RUSS, Joanna. Somebody's trying to kill me and I think it's my husband: the modern gothic. In: **To write like a woman**: essays in feminism and science fiction. Indiana: Indiana University Press, 1985.

SAGE, Victor et. al. **The gothick novel**. Hong Kong: Macmillan Press, 1990.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil para a análise histórica. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/direitos/textos/generodh/gen_categoria.html. Acesso em: 08/11/2014.

SCOTT, Sir. Walter. **The lady of the lake**. Disponível em: http://www.online-literature.com/walter_scott/2561/ . Acesso em: 14/11/2014.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemology of the closet**. Los Angeles: University of California Press, 1990.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. New York: Barnes & Noble Classics, 2003.

SHOWALTER, Elaine. Feminist Criticism in the Wilderness. In: **Feminist Literary Theory and Criticism**. Sandra M. Gilbert & Susan Gubar (eds). New York/London: W. W. Norton & Company Inc., 2007, p. 527-544.

SMITH-ROSENBERG, Caroll. The female world of love and ritual: relations between women in nineteenth century America. **Signs**, v. 1, n. 1, 1975. p. 01-29.

SNITOW, Ann Barr. Mass Market Romance: Pornography for Women is Different. **Radical History Review**, v. 20, 1979. p.141-161.

SNODGRASS, Mary Ellen. **Encyclopedia of Gothic Literature**. New York: Facts on file, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira (Trads.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

SPOONER, Catherine. **Contemporary Gothic**. London : Reaktion Books, 2006.

SPOONER, Catherine; McEVOY, Emma. **The Routledge Companion to Gothic**. New York: Routledge, 2007.

STOKER, Bram. **Dracula**. New York: Dover Publications, 2000.

VENÂNCIO, Gisele Martins. Pós-modernismo e a arte de entender a contemporaneidade. **ArtCultura**, v. 10, n. 16, 2008. p. 215-225.

WALLACE, Diana; SMITH, Andrew (Orgs.). **The female gothic**: new directions. New York: Palgrave McMillan, 2009.

WALLACE, Diana; SMITH, Andrew. The female gothic: then and now. **Gothic Studies**, v. 6, n. I, p. 01-07, 2004.

WALPOLE, Horace. **The castle of Otranto**: a gothic story. New York: Dover Publications, 2004.

WILLIAMS, Anne. **Art of darkness**: a poetics of gothic. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

WISKER, Gina. **Post-colonial and African American women's writing**: a critical introduction. New York: St. Martin's Press, 2000. p. 260-266.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **A vindication of the rights of woman**. New York: Dover Publications, 1996.

WORDSWORTH, William. **The major works**: including The Prelude. London: Oxford University Press, 2008.