

Narciso fragmentado: identidades góticas em *Alias Grace*, de Margaret Atwood

Guilherme Copati
Adelaine LaGuardia

Submetido em 26 de novembro de 2012.

Aceito para publicação em 13 de agosto de 2013.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 47, dezembro de 2013. p.21- 38.

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
- (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
- (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
- (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>
Segunda-feira, 23 de dezembro de 2013
23:59:59

NARCISO FRAGMENTADO: IDENTIDADES GÓTICAS EM *ALIAS GRACE*, DE MARGARET ATWOOD

Guilherme Copati*
Adelaine LaGuardia**

RESUMO: Por meio da análise do romance *Alias Grace*, da escritora canadense Margaret Atwood, objetiva-se demonstrar o funcionamento do maquinário gótico em uma obra da pós-modernidade, evidenciando, em seus aspectos formais, suas estreitas relações com questões de gênero e sexualidade que desautorizam a visão de uma identidade unívoca e coerente. Em *Alias Grace*, Atwood descreve cenários caracteristicamente góticos, nos quais são encenados eventos escabrosos e sobrenaturais, consoantes com as convenções desse gênero literário. Por meio da construção de um enredo gótico, a autora retrata o conflito feminino diante da opressão exercida por uma sociedade androcêntrica e elabora a figura da heroína por meio do entrelaçamento de estereótipos de virtude e vício, de onde emerge a visão de uma identidade multifacetada e estrategicamente fluida.

PALAVRAS-CHAVE: gótico; identidade; pós-modernidade; Margaret Atwood.

1 Introdução: o gótico como gênero sobrevivente

Este artigo discute, em *Alias Grace*, de Margaret Atwood, a presença do gênero gótico na pós-modernidade, à luz do conceito de pós-modernismo gótico desenvolvido por Maria Beville (2009)¹ e das observações de Catherine Spooner (2006) acerca do gótico contemporâneo, bem como da noção de *female gothic* desenvolvida por Ellen Moers (1985). O texto de Atwood problematiza o ato de narrar e questiona a validade e veracidade atribuídas aos documentos históricos, ao mesmo tempo em que explora a fluidez identitária das personagens e relativiza as distinções binárias entre bem e mal, o belo e o monstruoso, o são e o insano, em uma postura que Beville (2009) determina como particular ao gênero pós-moderno.

A própria definição inequívoca do termo “gótico” mostra-se problemática pelo viés da pós-modernidade, cujos questionamentos e preocupações relacionadas à fragmentação da identidade (HALL, 2000), ao multiculturalismo (HUTCHEON, 1991) e à metaficção como meio de expressão de uma realidade relativizada (HUTCHEON, 1991) geram uma essencial multiplicidade de visões críticas. Contudo, Spooner (2006) afirma que, ao cruzar a fronteira da literatura e se imiscuir em outras formas de expressão culturais, o gótico como gênero, ou como multiplicidade de gêneros, exige

* Mestrando em Letras - Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del-Rei, e bolsista do Programa de Incentivo à Pós-graduação UFSJ. Atua como Professor de Língua Portuguesa pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais, Campus Barbacena.

** Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais e atua como Professora Associada do Programa de Mestrado em Letras - Teoria Literária e Crítica da Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei.

¹ Para esta e todas as demais obras citadas ao longo do artigo, privilegiou-se apontar a data de publicação do exemplar consultado e não a data de publicação original dos textos.

novo aparato analítico que escape a definições clichês e que melhor compreenda as preocupações contemporâneas expressas em narrativas de terror.

Ainda assim, permanecem os questionamentos sobre a natureza do gótico, como defini-lo, que preocupações o motivam, em especial no contexto da pós-modernidade que Beville (2009), reelaborando os conceitos de “sublime pós-moderno” de Françoise Lyotard e de “cultura de morte” de Jean Baudrillard, define como uma era do terror. Para Spooner e McEvoy (2007), não há uma resposta conclusiva a essa questão; ao contrário, o gótico deve ser definido pela ênfase dada a questionamentos como o retorno do passado, a transgressão e a decadência, a centralidade da psique do vilão ou da heroína, que distinguem tradicionalmente o gótico masculino do gótico feminino, ou a 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 (2009, p. 8) a considerá-lo como “o mais claro modo de expressão literária para dar voz aos terrores da pós-modernidade”².

Uma possível conceituação do termo gótico, com especial atenção ao gótico contemporâneo, é proposta por Spooner (2006, p. 9) ao observar que este “é um gênero profundamente preocupado com o passado, comunicado tanto pelos lugares históricos quanto pela constante interrupção narrativa do passado no presente”. 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 Chris Baldick (1993) afirma converter 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 um passado histórico, mítico ou místico, é vista por Fred Botting (1996), ao analisar o gótico vitoriano, como uma forma de resistência a 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. Na visão de Spooner (2006), essa perspectiva histórica estabelece um vínculo evolutivo que conecta o gótico oitocentista ao contemporâneo. Ao passo que o gótico clássico localizava suas narrativas na Idade Média, concebida como *locus* de superstição e tirania católicas e de transgressões sexuais que ofereciam o pano de fundo para o desenvolvimento dos enredos, o gótico contemporâneo localiza suas narrativas na Era Vitoriana, cujos costumes são concebidos como antiquados e tirânicos, sugerindo, como afirma a pesquisadora, 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 a pesquisadora, 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 (2009, p. 10), 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”.

² Esta e todas as demais traduções empreendidas no texto são de responsabilidade de seus autores.

A evolução do gótico ao longo da história da literatura recebe, todavia, interpretações distintas nas perspectivas de Spooner e Beville. Spooner (2006, p. 10) crê na ocorrência de um *revival* do gótico de tempos em tempos, e, conseqüentemente, no seio da cultura contemporânea, o que contribui para atribuir-lhe novo fôlego narrativo e reorganizar suas características, ao mesmo tempo em que se perde um conceito original do gênero, já que “não há um Gótico ‘original’; ele é sempre a revitalização de um outro”. 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 (2009) 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 à medida que o gênero evolui. Quando contrastadas, a noção de *survival* se apresenta como a mais adequada para a compreensão da passagem do gótico do século XVIII 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 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 (2007) 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 sua gênese, que Botting (1996) localiza na Inglaterra com a 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, que criaram histórias com evidente 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. Esse “vampiro da literatura”, segundo o chamou Camila de Mello Santos (2008, p.1), se alimenta de modificações nos sistemas de pensamento das sociedades ocidentais, performatizando o que Spooner (2006) identifica como um meio pelo qual a cultura ocidental encontrou expressão e deslocamento de seus medos, de modo a abordá-los a partir de uma distância segura, elaborada sob a forma da fantasia, e continua servindo como espaço privilegiado de questionamentos, contradições e revelações epifânicas de concepções incômodas e de tabus.

O privilégio da fantasia constitui um dos eixos organizacionais do enredo gótico desde suas origens. Segundo Botting (1996), a narrativa clássica constitui um gesto de rebeldia contra os ideais neoclássicos e iluministas de clareza, concisão, linearidade e equilíbrio, por meio 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 reações paranoicas nas personagens da trama. O crítico observa, em complemento, o papel que revoluções políticas e sociais, bem como a industrialização, urbanização e modificações na organização sexual e doméstica da sociedade desempenham na produção de transgressões de toda espécie e de reações paranoicas por parte dos heróis góticos. Entende-se, daí, que a narrativa gótica é o espaço em que as rápidas 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 apogeu³, o gótico já ascende à popularidade entre leitores em meio a enredos heterogêneos, que, conforme assegura Botting (1996), 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 (1993) em função da exploração do terror 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 então sociedade burguesa. Por meio de narrativas que envolvem o sobrenatural e contam aventuras vilanescas e disputas por poder, o gótico propõe a transgressão como forma de desafio às convenções sociais, localizando-a na superstição e em uma relação ambivalente com o passado, que procura reabilitar seu valor ao mesmo tempo em que o constrói como lugar de tirania e ignorância.

Por meio da exploração do sonho e do pesadelo, os enredos góticos comumente recorrem ao motivo da perseguição à 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 mais bem 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 à 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 que situam o gótico como gênero de valor crucial para a compreensão da construção identitária da mulher ao longo da história e da historiografia literária.

A sombra da sexualidade latente, muitas vezes desviante ou transgressora, perpassa a narrativa gótica e constitui o eixo de análise do *female gothic*, cuja conceituação oferece um novo viés para a compreensão do papel da mulher na sociedade. Por *female gothic*, 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 ao gênero e à construção da identidade cultural da mulher.

³ Sage (1990) chama a atenção para a circulação de livros em bibliotecas ambulantes, em caráter de segredo, o que, sem dúvida alguma, deve ter permitido aos leitores a sensação de transgressão experimentada pelas personagens do romance gótico.

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, determinadas por questões ligadas, dentre outras, a gênero.

Moers (1985), ao desenvolver o conceito de *female gothic*, propõe uma caracterização do gótico feminino como uma narrativa que sinalize medos ligados à sexualidade e ao parto, coerentes com as preocupações filosóficas da primeira geração de feministas e prementes na narrativa gótica que, segundo Botting (1996), também serviu de espaço para a encenação de conflitos sexuais. 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, ambos transformados naquilo que Sigmund Freud (1987) denomina *unheimlich*, ou *estranho*⁴.

Segundo Moers (1985, p. 91), 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”⁵. 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 feminina 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.

Na contemporaneidade, o gótico feminino ganha outros contornos, resultantes de um aprofundamento das preocupações filosóficas peculiares ao período que se convencionou chamar de pós-modernidade, bem como do pensamento crítico feminista. Simone de Beauvoir (1991), em *O segundo sexo*, postula a mulher não como essência, mas como constructo. Assumindo uma dimensão de discurso, a construção da identidade feminina adensa-se na narrativa gótica ao ponto da fragmentação, de forma a reiterar a célebre proposição da autora francesa acerca do caráter construído e, portanto, múltiplo e não essencial da categoria mulher. Dessa forma, a narrativa gótica na contemporaneidade reorganiza suas convenções de forma a desestruturar os estereótipos femininos dos góticos oitocentista e novecentista, primordialmente centrados seja na

⁴ Segundo Freud (1987), o estranho compreende a sensação de paradoxal refamiliarização decorrente do inesperado reconhecimento e possível validação de crenças primitivas ultrapassadas ou de pulsões recalçadas, que evocam proibições psíquicas e culturais provocadoras de medo e tensão.

⁵ 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” (1985, p. 92). Mary Shelley, conforme o ensaio de Moers (1985, p. 93), foi um caso à parte na história da literatura, pois, mesmo havendo engravidado por mais de uma vez, e aparentemente considerando a maternidade uma função prazerosa, a escritora transformou a experiência feminina do parto em uma horripilante história de horror, por abordar “o motivo da revolta contra a nova vida, e o drama da culpa, medo e fuga em torno do nascimento e de suas consequências”.

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 as instituições burguesas, como a família e o casamento, desempenhavam papel primordialmente controlador, a mulher no gótico contemporâneo incorpora o adensamento de questões ligadas a gênero a que a pós-modernidade 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 eximamente 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 ir 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 (2003) 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. Em *A história da sexualidade*, o autor 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 por meio 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 égide do 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 (2000, p.13), o sujeito pós-moderno exhibe 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.

É por esse viés que Beville (2009) 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, sendo este último caracterizado por Hutcheon (1991) como um procedimento típico da escrita autoconsciente pós-moderna. Enfatizando a autorreferência e a aguda consciência das convenções exibidas pelo pós-modernismo gótico, Beville (2009, p. 10) 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”.

Assim, a exploração dos dilemas da identidade pós-moderna sob a ótica do terror torna-se central na perspectiva do pós-modernismo gótico, 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, 2009, p. 201).

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, como observam os estudos de gênero ligados ao gótico, empreendidos por Moers e outras, a questão da identidade feminina, localizada no âmbito maior da identidade cultural na pós-modernidade.

A observação do romance gótico pós-moderno *Alias Grace* poderá apontar as questões até agora levantadas, visto tratar-se de uma obra construída nos moldes da metaficção identificados por Hutcheon (1991) como cruciais à poética do pós-modernismo. A narrativa de Atwood pode ser lida como um exemplar do pós-modernismo gótico, por meio da observação da relação formal que estabelece com a tradição e a reelaboração de traços característicos desse contexto; nesse sentido, a análise será concentrada na problematização da identidade feminina, perpassada pela fluidez e manifesta por meio do questionamento de estereótipos de vício e virtude consoantes com as preocupações hodiernas, bem como na construção de um enredo que revivifica a perda da identidade individual em imagens de possessão e duplicidade, para as quais o emprego de elementos góticos as converterá em experiência aterrorizante.

2 O gótico como composição paródica: um gênero errante na pós-modernidade

Edgar Allan Poe (1984), situado entre os mestres do conto gótico e exímio ensaísta, deslinda sua concepção artística do conto em *The philosophy of composition*, escrito em 1846 a propósito da construção do poema “The raven”. Na sua filosofia da composição, Poe distingue os elementos que, coordenados, o levaram à construção do poema em questão, que pode ser considerado gótico uma vez que aborda o retorno

constante de um fantasma do passado, convertido em sinal de desgraça simbolizada na figura fúnebre do corvo. Dentre esses elementos, o poeta destaca que “a morte de uma bela mulher é, inquestionavelmente, um dos mais poéticos tópicos do mundo” (POE, 1984, p. 19).

Poe foi um escritor versátil, cuja obra inclui periodismo, poesia, ficção detetivesca, ficção científica, contos do grotesco e do arabesco, bem como contos góticos. *The philosophy of composition*, além de sinalizar a popularidade desse último gênero entre leitores, explicita seus elementos constitutivos na visão de seu autor, em um gesto de autoconsciência e autorreferência que Poe já ensaiava em sua obra, e que os ficcionistas contemporâneos, atentos à problemática da construção ficcional de seu tempo, incorporam à sua produção.

Não é casual, portanto, que a passagem de Poe acima mencionada tenha sido selecionada como uma das epígrafes da seção “Hearts and Gizzards” no romance *Alias Grace* – a seção em que ocorrerá o assassinato de uma bela *lady*, Nancy Montgomery, e do patrão desta, Thomas Kinnear. O tema da morte feminina preenche as páginas de *Alias Grace* e revela a preocupação de sua autora com a caracterização das identidades de mulheres na pós-modernidade, bem como com os espaços reservados a elas nesse contexto. Isso se dá por meio do deslocamento estratégico de seus sujeitos para um momento histórico anterior, bem ao gosto oitocentista, dispositivo que demonstra a consciência autoral dos elementos constitutivos do gênero gótico.

Sem estar necessariamente ligado ao gótico, o tema da morte feminina simboliza, contudo, uma das preocupações recorrentes da escrita de mulheres nos moldes desse gênero, principalmente no conjunto de obras identificadas como *female gothic*, sendo constantemente elaborada como recurso narrativo à abordagem de preocupações ligadas à aniquilação da mulher como sujeito e, contemporaneamente, como categoria de análise histórica. No seguimento dessa tradição, *Alias Grace* problematiza tais inquietações ao apresentar o conflito de personagens femininas encarceradas e restringidas pela força das convenções sociais, às quais reagem com violência pela senda da criminalidade ou pelo flagelo contra seus próprios corpos, metaforizados no aborto e no suicídio. Misturam-se, no romance, prisioneiras, assassinas, amantes, mães, filhas, servas, patroas, anjos, prostitutas, que não se constituem como traços isolados, tampouco definidores. Ao contrário, Atwood confere às mulheres de sua obra uma dimensão identitária aprofundada, porquanto fluida e intercambiante, construída por traços diversos, que questionam as restrições ligadas ao gênero e desautorizam a univocidade de visões que relegaram às mulheres do gótico clássico os papéis binários de heroínas ou demônios. Assim, atento às aflições que distinguem o pós-modernismo gótico, *Alias Grace* exemplifica a autorreferência e a tradução de conflitos identitários sob a forma do terror, que Beville (2009) aponta como elementos básicos desse gênero.

De fato, Atwood, ao compor epígrafes para cada seção do livro, seleciona, dentre outros textos, trechos de obras góticas clássicas, estabelecendo diálogo franco e aberto com o cânone. Além de Edgar Allan Poe, encontram-se excertos de Suzanna Moodie, Emily Dickinson, Robert Browning, Nathaniel Hawthorne, todos esses autores geralmente associados ao gótico e, ainda que isoladamente não o sejam, o conjunto de trechos selecionados constitui um *corpus* que aponta para uma interpretação gótica, caracterizando a performatividade desse gênero literário, apontada por Spooner (2006). Enfatizando a fantasmagoria e a indistinção de contornos fixos e ressaltando a ambientação sublime e a loucura, as epígrafes góticas de *Alias Grace* contribuem para a construção multifacetada e, por vezes, incoerente de sua protagonista, além de incluírem a obra no campo da metaficção historiográfica, conforme descrita por Hutcheon (1991),

uma vez que a trama se constrói em torno de fatos ocorridos no Canadá novecentista, os quais também são citados nas epígrafes sob a forma de recortes de documentos históricos diversos. *Alias Grace* é, portanto, um romance gótico por caráter e também por composição – por uma opção consciente de sua autora, que o constrói como uma “paródia pós-moderna” do romance do século dezoito e lança uma visão irônica, e ao mesmo tempo respeitosa, sobre a própria construção do gênero gótico e suas convenções⁶.

De fato, sob o viés da paródia pós-moderna, Atwood desenvolve, no conjunto de sua obra, uma arguta visão sobre a questão feminista e sobre a problemática pós-colonial do Canadá multiculturalista, materializada no gesto que busca reabilitar e revisar diversos gêneros narrativos populares entre as mulheres, como o conto de fadas, as narrativas românticas, os romances de Harlequin, bem como o romance gótico. Gina Wisker (2000, p.260) ressalta inclusive que, em seus romances, “Margaret Atwood critica consistentemente mitos de pioneirismo e mitos da cultura diária que limitam a vida das mulheres”. Tais mitos estão presentes, também, nos romances góticos de Atwood. Neste sentido, Wisker (2000, p. 265) considera *Alias Grace* uma obra escrita em “verdadeira forma pós-moderna”.

Alias Grace constitui-se como tentativa de reconstrução de acontecimentos reais, ocorridos em Toronto, no ano de 1843. Grace Marks, então uma adolescente, imigrante irlandesa, que ganhava o próprio sustento trabalhando como serva na casa de Thomas Kinnear, ganhou notoriedade pública ao ser acusada e culpabilizada pelo assassinato de seu patrão e da amante deste e governanta da casa, Nancy Montgomery, estando mancomunada com outro servo da casa, James McDermott, quem teria efetivamente realizado o ato criminoso. O duplo assassinato de Kinnear e Montgomery tornou-se um dos casos mais comentados da época, o que se explica pelo gosto do grande público pela violência e pelo escândalo – Wisker (2000, p. 266) lembra que diferentes discursos narrativos, dentre eles os jornais, as baladas, e mesmo os álbuns de recortes, construíam um imaginário do crime no Canadá, ilustrando “a tradução e a estereotipia de casos e uma fascinação, no fim do século dezenove, por mentes culpadas e malignas”.

Grace Marks torna-se uma celebridade imediata. Alegando não ter memória dos acontecimentos no dia do crime, e tendo sido condenada à morte, assim como seu (suposto) comparsa James McDermott, a jovem beldade tem sua pena comutada para prisão perpétua, sob alegação de insanidade. A partir disso, é mantida interna em diferentes sanatórios e prisões até ser transferida para a penitenciária de Kingston, onde sua boa conduta e discricção garantem-lhe a posição de serva na casa do diretor da prisão. Um grupo de espiritualistas e reformistas que creem na inocência da agora mulher Grace Marks encaminha ao governo constantes petições pela libertação da condenada, sem, contudo, obter sucesso, até que optam por envolver um médico psicanalista na querela.

O Dr. Simon Jordan, jovem médico estadunidense oriundo de uma família de riqueza decadente, é, então, convocado, com o objetivo de extrair de Grace qualquer memória possível do dia dos assassinatos e de elaborar um laudo médico a favor da sanidade mental da prisioneira. Dr. Jordan e Grace mantêm encontros diários, nos quais esta passa a narrar sua história àquele. Jordan, cada vez mais envolvido pelas

⁶ A noção de paródia é recolhida nas discussões de Hutcheon sobre a metaficção historiográfica, característica da escrita pós-moderna que parte de convenções narrativas com o objetivo de subvertê-las, atuando por meio de uma intensa autorreflexão e da conexão entre eventos ficcionais e históricos como forma de construção de múltiplas verdades narrativas. Quando isso se faz sob a forma do terror, como é o caso em *Alias Grace*, tem-se uma obra que Beville caracterizaria como pertencente ao pós-modernismo gótico.

habilidades narrativas e pelo encanto desta Sherazade pós-moderna, abandona a objetividade científica de sua abordagem e desenvolve aparente paixão por Grace.

Por meio da narrativa metaficcional de *Alias Grace*, Atwood parodia e ironiza a estrutura do romance gótico, inicialmente, pela construção de seu enredo pela vereda do terror. Acusada de assassina, desqualificada como louca, Grace Marks é convertida em monstro social, um símbolo de abjeção como descrita por Julia Kristeva (1982), o qual, ao mesmo tempo em que desperta medo e repulsa, atrai a atenção de curiosos e cidadãos comuns, médicos, cientistas e literatos, e reconquista o espaço da convivência social marcado pela constante desconfiança que a converte em uma atração. Trata-se, assim, de um elemento que Burke (1993) confirmaria como sublime, já que desperta prazer contemplativo por meio da iminência de medo e perigo.

Assim caracterizada, Grace Marks oscila entre os estereótipos tipicamente atribuídos às mulheres no gótico oitocentista. Não sendo exatamente anjo nem demônio, é, ao mesmo tempo, a singela heroína aprisionada cuja honra é ameaçada, conforme modelo instituído pelas narrativas de Radcliffe, e demônio disfarçado sob a pele feminina, recuperado da ficção de 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 planas, sua claridade angular: uma freira no claustro, uma jovem em um calabouço torreado, aguardando em risco a chegada do próximo dia, ou então a vinda do último herói para salvá-la. A mulher aprisionada; o vestido penitencial caindo diretamente sobre o corpo, escondendo pés provavelmente nus; o colchão de palha sobre o chão; a frágil curva dos ombros; os braços colados ao seu corpo esbelto, as longas mechas de cabelo ruivo escapando do que à primeira vista parecia ser uma guirlanda de flores brancas – em especial os olhos, enormes na face pálida e dilatada de medo, ou de um apelo mudo – tudo estava como deveria ser. (ATWOOD, 1997, p. 59)⁷

Tal caracterização atesta a consciência de Atwood sobre as convenções narrativas do gênero gótico clássico, em uma postura criativa coerente com as preocupações da escrita pós-moderna em geral, e, mais precisamente, do pós-modernismo gótico, como definido por Beville (2009). Parte da mesma consciência a descaracterização imediata dessas mesmas convenções, 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:

A mulher que ele tinha visto um instante antes subitamente tinha desaparecido. No lugar dela, havia uma mulher diferente – mais convencional, mais alta, mais controlada, vestindo a roupa usual da penitenciária, uma saia listrada de branco e azul por baixo da qual havia dois pés, de modo algum nus, porém calçados em sapatos comuns. Havia até mesmo menos cabelo desalinhado do que ele havia pensado: grande parte estava preso sob um quepe branco. (p. 59)

Essa desconstrução identitária abre caminho para a associação de Grace Marks a acontecimentos criminosos, que permanece duvidosa ao longo da narrativa, bem como para 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

⁷ Doravante, as citações extraídas de *Alias Grace* conterão apenas o número da página.

e superficialidade com que a mulher aparece retratada nas heterogêneas narrativas góticas oitocentistas e novecentistas. Mais adequada a um construto identitário de contornos pós-modernos, Grace Marks tem sua identidade construída pela associação de traços conflitantes, que adquirem contornos sobrenaturais pela intervenção da figura do duplo e de episódios de possessão que complicam a trama e a filiam à nova tradição do pós-modernismo gótico e sua ênfase na fluidez da identidade, emblematizada como fonte de terror.

Como consequência dessa rebeldia identitária, que a impede de se adequar a conceitos preestabelecidos de conduta, enfatizada pela condição de imigrante que a situa à margem da sociedade, Grace permanece fadada a vagar no entrelugar do público e do privado, em locais construídos como sinais do confinamento que caracterizam as obras constituintes do gótico feminino descrito por Moers (1985). Aqui, o castelo, principal *locus* de ação no gótico segundo Botting (1996), é substituído por outros *settings* tão claustrofóbicos quanto os tradicionais. As convenções do gênero são, portanto, atualizadas e, conforme prevê Spooner (2006), o passado a que se faz referência é, agora, mais próximo do vitorianismo e do desenvolvimento de uma moral burguesa que é proposto nesse período.

A ideia de confinamento, contudo, permanece presente e desenvolve-se em um crescendo até culminar com o encarceramento de Grace Marks. Inicialmente, a jovem vive com os pais e oito irmãos em condições precárias, em um chalé na Irlanda, “uma casa pequena com buracos no teto” (p. 103). Vendo-se obrigada a migrar para o Canadá, ela é trancafiada em um navio de emigrantes, onde estavam todos “presos na escuridão movente com menos ar do que tínhamos antes” (p.118); ao trabalhar como serva em casa da senhora Alderman Parkinson, Grace se vê forçada a dividir um estreito quarto com outra serva, Mary Whitney, de quem se torna amiga e confidente: “eu fui colocada no sótão, sobre o próprio topo das escadas de trás, e dividia uma cama com Mary Whitney, que ajudava a lavar e passar. Nosso quarto não era grande, e quente no verão e frio no inverno” (p. 148). Por fim, após ser sentenciada como assassina insana, Grace é mantida prisioneira em diferentes asilos, sanatórios e penitenciárias, em celas escuras e sombrias: “esta cela tem uma única janela no topo, com barras pelo lado de dentro, e um colchão de palha (...) Eu fui posta num quarto assim antes de eles me mandarem para o Asilo” (p. 31).

A sucessão de espaços claustrofóbicos, em *Alias Grace*, além de situar a narrativa como puro romance gótico, funciona ainda como índice da restrição à liberdade afetiva e sexual da personagem Grace Marks, muito embora os constantes discursos elaborados a seu respeito sugiram uma exploração excessiva de sua sexualidade, principalmente por meio dos jornais da época, que, ao reportarem os crimes nos quais a personagem supostamente esteve envolvida, insistiam na existência de uma relação afetiva entre Grace e James McDermott, além de uma possível paixão não correspondida da serva pelo seu patrão, que, somada aos ciúmes por Nancy Montgomery, teria sido o pivô dos crimes cometidos.

Após a sentença de insanidade ter sido proferida contra a personagem, esta é submetida a exames físicos de toda ordem, uma vez que, no século XIX, circulava um conjunto de teorias intituladas “frenologia”, segundo o qual seria possível prever uma personalidade assassina por meio das características físicas de um indivíduo. Atende-se, dessa forma, a uma certa erotização da loucura e do crime, resultado direto da atração que eventos escabrosos exerciam sobre o imaginário popular, sendo que Grace Marks se converte em objeto de interesse sexual em função de sua conduta possivelmente criminosa, que a situa fora de uma moral burguesa tida como apropriada.

É por meio da narrativa de suas memórias que Grace Marks logra romper parcialmente com os discursos de poder que a controlam, dando voz à versão de sua própria história, de si mesma e de sua sexualidade. Em sua autorrevelação, Grace não nega a atração exercida pelos homens sobre sua mente adolescente, e chega mesmo a reconhecer que sua própria beleza e inteligência exerciam certo fascínio sobre o sexo oposto, sendo esta uma das razões pelas quais a personagem se viu compelida a abandonar o posto de serva em algumas casas por onde passou. Assim, a preocupação com os papéis atribuídos à experiência sexual da mulher, central à caracterização da obra sob a roupagem do gótico feminino, aqui se presentificará por um olhar desconstrutor e questionador sobre a identidade da protagonista.

A narrativa de Grace ao Dr. Jordan problematiza a questão da identidade feminina, e mesmo da identidade pós-moderna, por meio de um recurso frequentemente empregado em narrativas góticas, qual seja, a interferência do mundo sobrenatural na ordem corriqueira dos fatos. Tal problematização se dá em função do aparecimento de uma segunda personagem, Mary Whitney, que determinará a conduta de Grace até o fim de sua narrativa, e mesmo de seus dias de vida.

Mary Whitney é, também, uma serva, com a qual Grace havia anteriormente estabelecido uma relação de amizade e certa dependência. Mary é caracterizada como “uma pessoa de pontos de vista democráticos” (p. 35), e seus padrões de comportamento, que incluíam o não seguimento dos bons costumes burgueses, o uso de vocabulário inapropriado e certa naturalidade ao abordar a sexualidade humana, conferiam-lhe aparente liberdade frente aos discursos de poder que a cercavam. Entretanto, esta se mostrará uma falsa liberdade, tão logo Mary se descobre grávida de seu patrão, abandonada à própria sorte e vítima de um aborto provocado, do qual vem a falecer.

A gravidez de Mary Whitney encontrará eco na personagem de Nancy Montgomery, a governanta da casa de Thomas Kinnear, que mantinha um escandaloso caso amoroso com o patrão. Não por acaso, a personagem Nancy também engravida de seu patrão, e também morre, ainda que por causas não naturais.

As mortes que seguem a gravidez ou o aborto sinalizam as inquietações acerca da maternidade, típicas do gótico feminino, conforme observado por Moers (1985). Em *Alias Grace*, a experiência de maternidade converte-se em estranho monstruoso, sendo constantemente negada e interrompida por meios violentos e antinaturais – o aborto e o assassinato – embora a capacidade de gerar filhos permaneça um aspecto central na caracterização das identidades femininas, uma vez que a interrupção desse processo leva à aniquilação dos sujeitos femininos. No romance de Atwood, as consequências da maternidade violentamente interrompida recairão sobre Grace: “eu mantive um ódio em meu coração por muitos anos, de Mary Whitney e especialmente de Nancy Montgomery (...) por permitirem a si mesmas morrerem de uma forma tal, e por me deixarem para trás com todo o peso disso” (p. 457).

Ao final da narrativa, é Grace quem se descobre grávida. Ou isso ou ela carrega um tumor no útero, o mesmo que matara sua mãe no passado. 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 morte iminente, um sinal de aniquilação: “É estranho saber que você carrega algo dentro de si, que pode tanto ser uma vida quanto uma morte, embora a gente não saiba qual” (p. 459).

Na esteira das duplicidades que habitam o texto de Atwood, Mary Whitney é também o 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.

Ao adotar o nome de Mary como seu próprio nome, Grace adota, também, uma nova identidade⁸. Segundo Wisker (2000), um aspecto central em *Alias Grace* é a discussão sobre a existência de tais indivíduos como os alter egos, ou os duplos (*doppelgängers*). Freud entende a existência do duplo como um evento causador de estranheza, portanto uma figura central das narrativas góticas. Nas palavras do psicanalista (1987, p. 293), 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.

Os mistérios envolvendo a figura do duplo mostram-se um motivo de constante preocupação na escrita de Margaret Atwood. Em *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 (2000, p. 70), “gêmeos e duplos são um velho tema mitológico. Em geral são do sexo masculino (...) e muitas vezes lutam para dominar”. A autora (2000, p. 72) reconhece, ainda, que “a atmosfera dessas histórias de ‘duplos’ e de seus numerosos descendentes é em geral de delírio e terror”, atmosfera que Botting (1996) considera propícia para a produção do gótico em literatura.

Como se percebe das palavras de Atwood, a figura do duplo está geralmente associada à ideia de dominação e poder culturalmente associadas à masculinidade. 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, 1991). Em consenso com esses pressupostos, a designação de uma imagem duplicada para personagem central de *Alias Grace* pode ser compreendida como uma estratégia de subversão do poder patriarcal metaforizado na relação dialógica entre homens, na medida em que os duplos, no romance de Atwood, não são personagens masculinas, e sim exclusivamente femininas; nesse sentido, a imagem do duplo desdobra-se para indicar a resistência feminina a ideologias opressoras nascidas no seio do androcentrismo, que procuram moldar as atitudes, o caráter e a moral da mulher. 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. Por outro lado, o uso desse artifício tem por objetivo

⁸ A adoção de uma nova identidade por parte de Grace Marks introduz na narrativa de Atwood a questão do duplo, central à maquinaria gótica. Em *O duplo* (1939), Otto Rank deslinda uma série de mitos e crenças ligadas à imagem de duplicação. A princípio uma representação da alma, uma tentativa de sobrevivência à destruição e caos provocados pela morte, o duplo se converte em um estranho anunciador de eventos fúnebres ao ser interpretado como um substituto da identidade e da individualidade do eu. No romance de Margaret Atwood, o duplo de Grace Marks, materializado na figura de Mary Whitney, converte-se no estranho anunciador de sua desgraça futura.

reverter as estruturas de poder que uma vez levaram à completa destruição de Mary, o duplo de Grace Marks.

A figura de Mary Whitney reaparece ao final da narrativa sob a forma sobrenatural de um espírito possessor. 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 e membro do grupo que busca um perdão para Grace, em submeter a prisioneira a uma sessão de hipnose que a levaria de volta à tarde dos crimes. Durante a sessão de hipnose, Grace refere a si mesma na terceira pessoa do singular, assumindo a identidade de Mary Whitney (ou aparentemente sendo possuída por esse duplo) e dando a entender que qualquer dano a outrem provavelmente teria sido causado por esta.

O que ninguém poderia jamais descobrir é que Jerome DuPont é ninguém menos do que Jeremiah, um vendedor ambulante com quem Grace Marks tivera amizade em seu passado como serva, e que agora, sob a pele de um *gentleman* com interesses científicos, induz sua protegida a um transe hipnótico que pode ser real ou pode ser apenas um embuste forjado no intuito de colocar em dúvida a possível culpa e envolvimento de Grace nos assassinatos de seu patrão e governanta.

Dessa forma, a introdução da figura do duplo e da possessão como metáforas para a fluidez identitária, bem como a intromissão do fantasma de Mary Whitney, contribuem 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 pós-modernismo gótico. 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.

3 Considerações finais

A análise de alguns dos aspectos góticos do romance *Alias Grace* evidencia os modos pelos quais Margaret Atwood apropria-se de elementos e estratégias narrativas típicos do gênero gótico para narrar a história de Grace Marks e suas nuances, inexplicáveis sob qualquer ponto de vista, em um processo da escrita autoconsciente que caracteriza o pós-moderno e justifica a construção narrativa do romance sob a forma do pós-modernismo gótico. A caracterização multifacetada, responsável pelas delimitações complexas da identidade e personalidade da personagem principal, que oscila entre os estereótipos de heroína e vilã góticas, a um só tempo vítima de opressão e de perseguições e símbolo de monstrosidade e perdição, oferece elementos que permitem a caracterização do romance dentre os exemplares do gênero gótico, com especial atenção a aspectos de interesse da corrente de estudos que se convencionou chamar de *female gothic*, tais como a maternidade, a resistência e o gênero. Neste sentido, por meio de frequentes discursos sobre a sexualidade da personagem, em que esta é representada ora como heroína virginal ora como mulher sedutora, logra-se exercer um controle sobre seu comportamento, que termina por reforçar o caráter de confinamento em função da inércia da personagem diante dos discursos que buscam defini-la.

Ao mesmo tempo, a construção fragmentada da personalidade de Grace Marks, em que não há um eixo organizador que concentre todas as demais manifestações,

caracteriza-a como um sujeito tipicamente pós-moderno. Em harmonia com as observações desenvolvidas por Beville (2009) a respeito do pós-modernismo gótico, definido pela orientação ao terror como forma de expressar inquietações ligadas a uma transmutação dos limites que circunscrevem o sujeito a uma identidade concreta, de contornos inquestionáveis, típica do período em questão, *Alias Grace* exhibe personagens cuja identidade é marcada pela fluidez, incorporando elementos estrangeiros, o que, ao lado da construção narrativa como metaficção historiográfica, contribui para a relativização de discursos oficializados e de verdades canonizadas, expressas sob a amedrontadora interferência de fantasmas e *doppelgängers*.

A interferência do mundo sobrenatural nos acontecimentos narrados, por meio da figura do duplo (um elemento de estranheza segundo Freud, que caracteriza também as obras do pós-modernismo gótico na visão de Beville), aprofunda as relações entre o duplo e a identidade pós-moderna, o que compõe uma das preocupações centrais do romance de Margaret Atwood. Nesse sentido, inclui-se a exploração de eventos cujo mistério e aura sobrenatural são completamente questionáveis ao longo da narrativa, mostrando-se, muitas vezes, serem evidentes embustes produzidos na tentativa de enganar as personagens mais crédulas. Da mesma forma, ao ficcionalizar eventos factuais ocorridos no Canadá e explorar os documentos históricos como recortes para uma construção imaginativa e alternativa dos fatos, o texto de Atwood desafia o próprio conceito de “fato”, “realidade” ou “verdade histórica”, sinalizando a construtividade e a relatividade a eles inerentes.

A técnica de construção de *Alias Grace* atenta, por isso, para um aprofundamento no uso de elementos formais centrais da narrativa gótica, uma vez que a autora parte do uso de suas convenções para imediatamente questioná-las e reconstruí-las, dando-lhes um caráter mais complexo e menos previsível. Parodiando as convenções do gótico oitocentista, em um gesto autoconsciente que manifesta uma postura crítica típica da poética pós-moderna, Atwood atualiza os conceitos de Baldick, Spooner e Beville, que descrevem o gótico como gênero que retrata o retorno do passado sobre o presente, em um processo que causa medo e evoca terror. Aqui, o passado silenciado de Grace Marks retorna ameaçadoramente sob a forma de segredos irrelatáveis, corporificado na metáfora do duplo que fragmenta a identidade da personagem e presentifica suas memórias.

Por outro lado, a caracterização de Grace Marks entre os estereótipos de heroína e demônio inerentes ao gótico oitocentista aponta para uma possível interpretação da questão multiculturalista e suas implicações na constituição da identidade cultural canadense. 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, podemos postular que tal modelo movimentava inquietações no sentido de uma delimitação imprecisa da identidade cultural canadense diante da multiplicidade de traços que a caracteriza na contemporaneidade. 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 e à bestialidade. 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.

Como 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 da nação. Em função disso, a constante presença da gravidez indesejada e do aborto em *Alias Grace* adquire novos contornos, ampliando a dimensão do terror gótico do corpo físico para o corpo cultural, para representar os dilemas da cultura canadense relacionados à expansão populacional construída sobre o modelo de sociedade multiculturalista e mesmo à construção de uma identidade cultural em que se misturam influências diversas. Sob esse prisma, as mortes que seguem as gravidezes na trama possivelmente representam uma solução imaginária diante da ameaça representada pelo elemento estrangeiro, característica dos dramas constitutivos da identidade cultural canadense.

Alias Grace revela-se, sob o viés crítico da pós-modernidade, exemplar na reapropriação do gótico, o que de forma alguma implica a descaracterização do gênero em seus aspectos tradicionais, em um gesto que o reatualiza ao passo em que o coloca em sintonia com as sensibilidades e as persistentes inquietações imaginárias que marcam a experiência cultural canadense na pós-modernidade.

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, Margaret. *Alias Grace*. New York: Anchor Books, 1997.
- _____. *Negociando com os mortos: a escritora escreve sobre seus escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- BALDICK, Chris. Introduction. In: _____. *The Oxford Book of Gothic Tales*. New York: Oxford University Press, 1993.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- BEVILLE, Maria. *Gothic postmodernism. Voicing the terrors of Postmodernity*. New York: Rodopi, 2009.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- FREUD, Sigmund. O estranho. *Standard brasileira das obras de Sigmund Freud*. São Paulo: Imago, 1987. p. 275-318.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2000.

- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of horror. An essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- MOERS, Ellen. Female gothic. In: _____. *Literary women: the great writers*. Oxford: Oxford University Press, 1985. p. 90-98.
- POE, Edgar Allan. The philosophy of composition. In: _____. *Essays and reviews*. New York: Library of America, 1984. p. 13-25.
- RANK, Otto. *O duplo*. Tradução Mary B Lee. Rio de Janeiro: Coeditora Brasília, 1939.
- SAGE, Victor et al. *The gothick novel*. Hong Kong: Macmillan Press LTD, 1990.
- SANTOS, Camila de Mello. Gótico: o vampiro da literatura. *Revista Vozes em diálogo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 1-13, jan./jun. 2008.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. New York: Barnes & Noble Classics, 2003.
- SNODGRASS, Mary Ellen. *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts on file, 2005.
- SPOONER, Catherine. *Contemporary Gothic*. London: Reaktion Books, 2006.
- _____; McEVOY, Emma. *The Routledge Companion to Gothic*. New York: Routledge, 2007.
- WALPOLE, Horace. *The castle of Otranto: a gothic story*. New York: Dover Publications, 1966.
- WISKER, Gina. *Post-colonial and African American women's writing: a critical introduction*. New York: St. Martin's Press, 2000. p. 260-266.

Recebido em: 26/11/2012

Aceito em: 13/08/2013

Publicado em: 23/12/2013

FRAGMENTED NARCISSUS: GOTHIC IDENTITIES IN MARGARET ATWOOD'S *ALIAS GRACE*

ABSTRACT: *This analysis of Alias Grace, by Canadian fiction writer Margaret Atwood, aims to elucidate the functioning of the gothic machinery in postmodern writing, in order to elicit, from its formal aspects, its close relations to issues of gender and sexuality which deconstruct the usual perspectives of a coherent and homogeneous identity. In Alias Grace, Atwood describes gothic settings where violent,*

horrible, and supernatural events take place in accordance with the conventions of the genre. Through the creation of a gothic narrative, Atwood manages to depict the female conflict vis a vis the oppression exerted by a male-oriented society, and builds the heroine's character through the overlapping of stereotypes of virtue and vice, from which emerges the view of a multifaceted and strategically fluid identity.

KEYWORDS: *gothic; identity; postmodernity; Margaret Atwood.*