



Releituras do gótico inglês setecentista no romance *O conto da aia*

Reinterpretations of The Eighteenth-Century Gothic in *The Handmaid's Tale*

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro

Universidade Federal de Goiás (UFG), Regional Catalão, Goiás / Brasil
carneirofabianna@gmail.com

Resumo: Este trabalho se justifica pelo fato de que a vertente gótica, relegada (injustamente) durante muito tempo a um tipo de escrita menor, pode trazer muitos questionamentos a respeito de nossas sociedades e nossas interações. Objetiva-se uma leitura da obra *O conto da aia* (1985), da escritora canadense Margaret Atwood, de forma a identificarmos manifestações de elementos próprios da escrita gótica produzida durante o século XVIII, como medo, horror físico e horror psicológico. Considerando um hiato de quase três séculos, comprovar-se-á, ao longo deste artigo, a hipótese de haver manifestações de elementos próprios da escrita gótica tradicional, porém relidas em narrativas contemporâneas.

Palavras-chave: literatura inglesa; literatura gótica; opressão; Margaret Atwood; *O conto da aia*.

Abstract: This essay argues that the gothic genre, banished (unfairly) for a long time as a lesser type of writing, may raise important questions concerning our society and our social interactions. As such, it aims at an analysis of the novel *The Handmaid's Tale* (1985), by the Canadian writer Margaret Atwood, so as to identify and highlight elements of the gothic genre coined during the 18th century, such as fear, physical and psychological horror. Considering a gap of almost three centuries between the texts analyzed, we aim to show in this article that traditional gothic writing elements continue to exist in the present, however, reinterpreted in contemporary narratives.

Keywords: English literature; gothic literature; oppression; Margaret Atwood; *The Handmaid's Tale*.

Quando Raquel viu que não dava filhos a Jacó, teve inveja de sua irmã. Por isso disse a Jacó: “Dê-me filhos ou morrerrei!”

Jacó ficou irritado e disse: “Por acaso estou no lugar de Deus, que a impediu de ter filhos?”

Então ela respondeu: “Aqui está Bila, minha serva. Deite-se com ela, para que tenha filhos em meu lugar e por meio dela eu também possa formar família”.

(Gênesis, cap. 30, v. 1-3)

Notas introdutórias

Em abril de 2017, o serviço de *streaming* Hulu lançou a primeira temporada da série *The Handmaid's Tale*, baseada no romance homônimo da escritora canadense Margaret Atwood, e publicado pela primeira vez em 1985. Embora essa não tenha sido a primeira adaptação do livro para o audiovisual (em 1990 foi lançado o filme *A decadência de uma espécie*, sem grande comoção de bilheteria), o material produzido pela Hulu foi tão elogiado e premiado, que colocou o livro de Atwood na posição de *best-seller* em vários países.

A despeito da alta qualidade com que a série foi produzida, destaca-se que a alavancagem das vendas do livro deve-se ao fato de o texto de Atwood abordar temas muito atuais e que estão em pauta na nossa sociedade, na qual alguns países retomam o ultraconservadorismo e outros ainda se encontram em situação de fundamentalismo violento e medieval. Ainda que a autora desenhe uma ficção distópica, há muito que se considerar de verossímil entre a República de Gilead, local onde se passa grande parte da narrativa, e nossas sociedades atuais, como estupro marital (em Singapura e na Índia, por exemplo, sexo sem consentimento no casamento não é crime); mutilação genital feminina em países africanos; mulheres afegãs tidas como propriedades de seus maridos, tendo que a eles pedir permissão até para uma consulta médica; alto índice de feminicídio no Brasil; dentre vários outros exemplos que podem atestar essas atrocidades.

Contudo, os horrores presentes na narrativa *O conto da aia* figuram em textos bem mais antigos, o que nos leva à hipótese deste trabalho: tal como nas narrativas góticas do século XVIII, em que a

presença de personagens femininas trazia a marca da alteridade pelo fato de que as mulheres eram consideradas à época como principais agentes do mal, notamos manifestações da vertente romanesca gótica em *O conto da aia*. Nossa hipótese fomenta alguns cotejamentos que nos levam ao principal objetivo: refletir sobre como uma obra atual (que trata de questões como tiranias, fundamentalismo, violência contra a mulher) se vincula a um discurso ideológico (muito presente entre os séculos XVI e XVIII) contra grupos minoritários. Tal estudo nos fornecerá subsídios para que possamos melhor compreender a violência contra mulheres em nossas sociedades.

De forma a sustentar nossos argumentos, utilizamos o método comparatista entre duas obras separadas por quase três séculos: *Os mistérios do castelo de Udolpho*, publicada em 1764, e *O conto da aia*.

Existem pesquisas que abordam vetores como opressão e patriarcalismo presentes nessas obras. Embora este trabalho não busque o ineditismo, acreditamos que através do método comparatista podemos trazer contribuições aos estudos literários ao colocarmos em debate duas obras que, embora separadas por um longo período, tratam de temas muito atuais e que devem ser constantemente discutidos. Afinal, se “a literatura comparada é permitir o estudo da literatura em sua totalidade”,¹ coadunamo-nos com a proposta dos estudos comparatistas quando interpretam o fenômeno literário atravessado por visões interculturais ou interlinguísticas, “[...] a fim de melhor compreender a Literatura como função específica do espírito humano”.²

Sobre o gótico: breve abordagem histórico-conceitual

Podemos considerar, em um primeiro momento, que o leitor do século XXI não mais possui predisposição para aceitar intercorrências muito próprias das narrativas góticas tradicionais, como castelos mal-assombrados, vultos ou aparições fantasmagóricas. Muito amalgamada às crenças de uma época e ao horizonte de expectativas do leitor,³ a literatura fantástica do século XVIII, ao colocar em choque o natural e o sobrenatural, adequou-se àquele momento de rupturas e mudanças

¹ PICHOS; ROUSSEAU. Para uma definição de literatura comparada, p. 232.

² PICHOS; ROUSSEAU. Para uma definição de literatura comparada, p. 233.

³ ROAS. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*.

políticas, econômicas e socioculturais que marcaram o continente europeu finissecular e que vivia uma drástica mudança de valores sociais, estando ainda mobilizado pelas crenças e temores do período medieval.

É certo que um dos aspectos da vertente gótica romanesca explorado por artistas do período baseia-se na contradição entre os ideais iluministas, que abriam as portas do progresso e desenvolvimento econômico, e as pretensões conservadoras de se manter o *status quo*. Essas turbulências marcariam de forma pungente o século XVIII como nenhum outro período da história o fez, refletindo-se nas artes de uma maneira única. Sob este viés, artistas e escritores do período, ao rebelarem-se contra o corolário do Iluminismo, buscaram no irracional e no aterrorizante, elementos para uma profícua produção que “captava” a realidade com tonalidade sombria, porém não rejeitava as conquistas da ciência, conforme atestamos no romance que inauguraria a escrita gótica: *The Castle of Otranto*, do escritor Sir Horace Walpole, publicado em 1764.

Antes de mencionarmos a influência gótica na literatura, vale destacar que a palavra “gótico” traz consigo a ideia de algo bárbaro ou faz referência às tribos nórdicas europeias que invadiram o Império Romano, bem como a tudo que fosse medieval ou pós-romano. A arquitetura se influencia pelos arroubos da nova estética, que se opunha ao cânone românico, mais precisamente ao norte da França, por volta dos séculos XII e XIII. Herança do período românico, a arquitetura gótica era marcada por construções suntuosas, inicialmente utilizadas nas fachadas e interiores de igrejas católicas, resultando em prédios marcados por arcos semicirculares e com grossos pilares de pedras, facilmente reconhecidos até mesmo por pessoas não ligadas à arquitetura ou à engenharia. Ao atravessar as fronteiras francesas, o termo gótico é referenciado, pela primeira vez nas artes, pelo artista italiano Giorgio Vasari (1511-1574). Profundo conhecedor de história da arte, Vasari mostrava interesse pela arquitetura românica e batizou, pejorativamente, a arquitetura não seguidora do estilo clássico de gótica.⁴

A motivação para o gótico, na arquitetura, é arrefecida nos últimos séculos da Idade Média. No entanto, no século XVIII, a estética gótica é retomada pela literatura e conquista outros países, principalmente a

⁴ BYINGTON. *A arquitetura e as Vidas de Vasari no âmbito da disputa entre as artes. A Vida de Bramante de Urbino*: problemas de historiografia crítica, p. 19-58.

Inglaterra, conjugando características próprias daquele contexto social e político do período pré-Revolução Industrial com excessos, exageros, medo e temores do período medieval, bem como trazendo significados originários da palavra, que ainda guardava conotações pejorativas por se relacionar aos bárbaros do período românico.

Há séculos, o gótico vem captando importantes ocorrências e manifestações culturais, transformando-as em um tipo de expressão artística nem sempre totalmente aceita pelos críticos, chegando a ser, muitas vezes, classificado como “subcultura”.⁵ Muito dessa visão advém do fato de o gótico apresentar um mundo estranho, povoado por criaturas sobrenaturais e notívagas, apelando para instintos básicos como medo e terror. Outro ponto que também contribuiu para a disseminação negativa do termo foi o fato de o gótico estar relacionado ao mundo dos bárbaros e violentos homens do período românico.

Entretanto, isso não impediu que a vertente gótica ganhasse adeptos em diferentes áreas artísticas, desde a arquitetura, passando pelas artes plásticas, até ganhar corpo na literatura, o grande palco para sua expressão. Seja na literatura, no cinema, no teatro, o gótico sempre se associa ao terror e ao lado obscuro de nossa mente, e assim “constitui um lugar onde medos culturais e fantasias são projetadas”.⁶ Nesse ponto, poderíamos traçar diferentes linhas comparatistas de críticos que trouxeram notórias discussões sobre o sentido do termo gótico. Em comum, podemos notar que esses estudos outorgam que o terror se constitui como elemento central nas narrativas que tematizam o gótico:

A história fantástica genuína tem algo mais que um assassinato secreto, ossos ensanguentados, ou algum vulto coberto com um lençol arrastando correntes, conforme a regra. Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente [...].⁷

⁵ MENON. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira: de 1843 a 1932*, p. 25.

⁶ “[...] constitute a place where cultural fears and fantasies are projected.” (BOTTING, *Gothic*, p. 13, tradução nossa).

⁷ LOVECRAFT. *O horror sobrenatural em literatura*, p. 17.

David Roas, inclusive, destaca o medo não apenas como elemento constituinte da literatura de terror, mas como elemento diferenciador, uma vez que a presença do medo

nos permite distinguir perfeitamente a literatura fantástica da literatura maravilhosa: o conto maravilhoso tem sempre final feliz (o bem se impõe sobre o mal); o conto fantástico, por sua vez, se desenvolve em meio a um clima de medo, e seu desfecho (além de pôr em dúvida nossa concepção do real) costuma provocar a morte, a loucura ou a condenação do protagonista.⁸

Devemos salientar que é longa e antiga a presença do medo no continente europeu, justamente por ser um continente pontuado por histórias de guerra, invasões, doenças e calamidades climáticas. A Idade Moderna tratou de elaborar medos menos perceptíveis, porém não menos intensos, que tocam a alma e a mente do homem europeu. Ainda se adicionava a esse ambiente o suspense causado pelo *outro*, que poderia invadir as cidades e casas, implicando um medo que atravessou séculos e perdura até hoje em toda Europa. Com o fim da Idade Média e início da industrialização, os medos passaram a ter uma explicação racional e científica, mas o estado de terror permaneceu. Ao captar essas sensações, a vertente gótica consegue fornecer outra perspectiva de olhar o real, afinal:

a escrita gótica desenterra corpos, dá voz ao abjeto; é por esta característica, principalmente, que tal escrita vem sendo tão utilizada pela chamada literatura pós-moderna: seu projeto de questionar as narrativas-mestras, deslocando sua voz, reposicionando seu foco narrativo, transformando objeto em sujeito, vai ao encontro dos caminhos da literatura gótica.⁹

Tais caminhos começam em 1764 com a publicação do romance inglês *O Castelo de Otranto*. A Inglaterra, berço do romance gótico, inspiraria diversos autores não apenas em solo europeu, bem como em outros continentes, conforme a seguir atestaremos.

⁸ ROAS. *A ameaça do fantástico*: aproximações teóricas, p. 61.

⁹ MELLO. *A escrita gótica*, p. 23.

A opressão, o feminino e o percurso das narrativas góticas tradicionais: dos setecentos à narrativa de *O conto da aia*

Definir ou conceituar o gótico requer um olhar mais acurado. Conforme visto na seção anterior, a palavra “gótico” comporta diversas conotações: um tipo arquitetônico específico, uma vertente romanesca, um estilo de vida, a nostalgia do mundo feudal, o antirracionalismo, o temor da Inquisição, e tantos outros significados. Daí que verificamos um manancial de questões tratadas na literatura gótica tradicional do setecentos, como cenários medievais decadentes (castelos em ruínas, florestas abandonadas, igrejas destruídas); personagens típicos (vilões, donzelas em perigo, cavaleiros medievais); uma simbologia muito recorrente (segredos do passado que voltam à tona, maldições e profecias), bem como diferentes eixos interpretativos comumente associados às narrativas do período, como o imaginário sobrenatural envolvendo monstros, espectros e fantasmas; temática religiosa; temática sexual; questões políticas levantadas pelos acontecimentos franceses em 1789; concepções estéticas e filosóficas – a Natureza, o Sublime, o Neoclassicismo; além de reflexões sobre o poder, como o patriarcado e o colonialismo.¹⁰ Cabe, neste trabalho, selecionarmos algumas questões presentes em narrativas góticas tradicionais, como temática religiosa e sexual, mentes perturbadas e ameaçadoras, inveja, ambição, egoísmo, vilanias e desigualdades sociais, o patriarcalismo e a repressão e como tais podem ser relidas na obra *O conto da aia*.

Nas narrativas góticas tradicionais, a tirania masculina (tema recorrente em várias narrativas do estilo) configura-se em uma conduta perversa e que segue uma lógica individual peculiar em que personagens mulheres tornam-se “moeda de troca”. Em *Os mistérios do castelo de Udolpho*, por exemplo, Emily, protagonista da narrativa, é “vendida” a seu marido com o objetivo de aumentar a riqueza da família.

Vale destacar que o romance gótico estremece as bases que sustentavam as ideias conservadoras e racionalistas apregoadas pelo ideal estético neoclássico. Ao se livrar das convenções estéticas vigentes em favor da liberdade de imaginação e ao valorizar temas retirados do mundo medieval (além de ser uma forma de expurgar a estética

¹⁰ MONTEIRO. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*, p. 89-109; p. 129-144.

neoclássica), o romance gótico também funcionava como um manifesto político e social, afinal o momento era de rupturas: de um lado as forças burguesas despontando e querendo alargar seu domínio; e de outro o poder aristocrático, que buscava preservar seus tempos de glória e poder.

Tal constatação torna-se ainda mais pontual ao destacarmos os dois grandes temas da Idade Média: o poder da religião, e o medo das alteridades, tais como: seguidores de outras religiões, feiticeiros, propagadores de outra fé que não a cristã, e o medo maior dos clérigos no período: a mulher. Se as narrativas góticas, ao se esmerarem em produzir textos em que dualidades, dicotomias, incertezas, razão e emoção, real e insólito, ordem e desordem, o bem e o mal se debatiam a todo instante, natural que seus principais temas (religião, alteridades e feminino) se amalgamassem de forma passional, razão pela qual obras clássicas como *Vathek* (1786), de William Beckford; *The monk* (1796), de Matthew Lewis, e *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, se encontram fortemente condicionadas pelo contexto social:

Nessas obras, com efeito, vê-se a expressão do desejo que se manifesta no discurso e na própria descrição, ao mesmo tempo que o desejo se esconde quando passa a ser um elemento perturbador, uma ameaça à ordem cultural e à continuidade. Desse modo, o fascínio pela transgressão e a ansiedade provocados por limitações culturais gera textos em que, de certa forma, emoções e significações são manifestadas de maneira ambivalente, no que concerne ao desejo. O resultado disso é que, em tais narrativas, a razão é subordinada à imaginação e à emoção; a paixão e o êxtase transgridem o decoro social e as leis da moralidade [...].¹¹

O medo em relação à mulher acompanhou a história da humanidade desde priscas eras, porém coube à Igreja católica medieval dar um tratamento mais refinado ao tema ao formular tratados e estudos que tinham como objetivo fazer com que as mulheres seguissem determinadas condutas, bem como mostrar à sociedade os males que as mulheres poderiam causar caso não fossem doutrinadas. A título de exemplificação podemos citar o tratado *De plancto ecclesiae*, redigido por volta de 1330 pelo franciscano Alvaro Pelayo, e impresso por volta de

¹¹ MONTEIRO. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*, p. 90.

1474. Com um texto altamente arbitrário, o *De plancto* perpetrou ideias misóginas como: “A mulher é a arma do diabo, a corrupção de toda lei, a fonte de toda perdição [...]. Ela atrai os homens por meio de chamarizes mentirosos a fim de melhor arrastá-los para o abismo da sensualidade”.¹²

Ao se inserir nas narrativas góticas, percebemos que a temática feminina se apresenta pontuada pela opressão e medo, e aqui recorremos novamente à novela *Os mistérios do castelo de Udolpho*, onde a tirania masculina existe para reprimir o que eles defendem como “rebeldia” ou “excessos” da condição feminina. Cabe destacar que as heroínas de Radcliffe conseguem captar e transmitir, inclusive através de suas falas, a nefasta ideia da sensibilidade feminina como uma espécie de perigo moral e que o controle do corpo feminino aplacaria tais impulsos, tal como o tratado de Pelayo preconizava: “Lembre-se sempre disto, minha irmã. A paixão tanto pode gerar o crime como a virtude! A escolha depende de si. Desgraçados daqueles que não conseguem moderar os tumultuosos impulsos do coração!”.¹³ Dessa forma, Radcliffe consegue sintetizar o espírito medieval ao unir a experiência emocional do terror com os “perigos sexuais” da mulher, assim vistos pelo domínio masculino. Ainda mais peremptória torna-se tal constatação quando destacamos esse mesmo espírito medieval em *O conto da aia*, publicada mais de dois séculos após *O castelo de Otranto*:

Janine baixou os olhos para o chão. Seja lá o que fosse, sabia que a culpa não lhe seria atribuída, ela era inocente, não tinha culpa. Mas de que aquilo lhe servira no passado, o fato de não ter culpa? De modo que ao mesmo tempo sentiu-se culpada, como se estivesse prestes a ser punida. Você tem conhecimento do que foi, Janine?, perguntou Tia Lydia baixinho.

Não, Tia Lydia, disse Janine. Ela sabia naquele momento que seria necessário levantar o olhar, para encarar Tia Lydia olhos nos olhos. Depois de um momento ela conseguiu. Porque, se tiver, ficarei muito desapontada com você, disse Tia Lydia.

¹² DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*, p. 482.

¹³ RADCLIFFE. *Os mistérios do castelo de Udolpho*, p. 198

O Senhor é minha testemunha, disse Janine com uma demonstração de fervor.¹⁴

Além do medo e da culpa, destacamos a relação de violência e ódio que se desenvolve entre as próprias personagens femininas, e isso se verifica tanto na narrativa de Radcliffe, como na narrativa de Atwood. Em ambas, as mulheres se rejeitam e se voltam umas contra as outras não só por serem vítimas de um sistema de troca entre homens poderosos, bem como pelo fato de que cada mulher possui desejos incontrolláveis e reprimidos, ou seja, humilhar uma mulher significaria, nas entrelinhas, rejeitar aquilo que elas não podem ter, daí viverem sob a égide da religião e da família como forma de aplacarem seus desejos. Além disso, ao viverem em ambiente de intrigas e competições, essas mulheres têm seu poder de união enfraquecido. Em *O conto da aia*, a disputa entre mulheres se delineia através de castas – as mulheres são “divididas” conforme seu papel na sociedade: Esposas (as mulheres da alta sociedade), as Marthas (funcionárias das casas), as Econoesposas (as esposas da classe baixa), as Tias (religiosas que doutrinavam as Aias), as Aias (mulheres que só serviam para procriação) e as Jezebeus (mulheres que se prostituíam):

[...] Esposas já estão sentadas, com seus melhores vestidos bordados azuis. Posso sentir os olhos delas sobre nós enquanto andamos com nossos vestidos vermelhos, de duas em duas, encaminhando-nos para o lado oposto ao delas. Estamos sendo olhadas de alto a baixo, avaliadas, comentadas; podemos sentir isso, como minúsculas formigas correndo sobre nossa pele nua.

Aqui não há cadeiras. Nossa área é demarcada e isolada por uma corda de fios de seda torcido e escarlate, do tipo que costumava ter em cinemas para conter os espectadores. Esta corda nos segrega, nos marca como excluídas, impede as outras de serem contaminadas por nós, faz para nós um curral ou um chiqueiro; de modo que entramos ali, nos arrumamos em fileiras, algo que sabemos fazer muito bem, então nos ajoelhamos no assoalho de cimento.¹⁵

¹⁴ ATWOOD. *O conto da aia*, p. 157-178.

¹⁵ ATWOOD. *O conto da aia*, p. 254.

Essas mulheres, inclusive as Esposas, deveriam reprimir desejos, vontades, saudades da família e filhos, e principalmente a memória. Deveriam se esquecer de como eram e jamais poderiam mencionar qualquer relato de vida que levavam antes do confinamento em Gilead. Do contrário, sofriam punições como torturas físicas e psicológicas: “Como outras coisas agora, os pensamentos devem ser racionados. [...]. Pensar pode prejudicar suas chances e eu pretendo durar”.¹⁶

Todas elas foram violentamente retiradas de suas casas e empregos e se viram obrigadas a viver em Gilead. As Aias vivem nas famílias mais abastadas e poderosas. Os maridos, designados como Comandantes (e que ocupam altos escalões do governo), detêm poderes sobre as Esposas e Aias – estas, de livres e independentes, passam a servir aos homens de Gilead:

Por que deveria me importar?, disse a mim mesma. Ela não é nada para mim, não gosta de mim, me poria para fora da casa em um minuto ou coisa pior, se pudesse inventar uma desculpa qualquer, qualquer desculpa. Se descobrisse, por exemplo. Ele não teria possibilidade de intervir, de me salvar; as transgressões de mulheres pertencentes a casa, quer sejam Marthas ou Aias, são consideradas como sendo de jurisdição exclusiva das Esposas.¹⁷

Ao se respaldarem nessa “jurisdição”, as Esposas subjugam as Aias, principalmente, através da coação psicológica, ao passo que os maridos detêm o poder de seus corpos. Na distópica sociedade de Gilead, as Esposas devem “manter a ordem” doméstica, amestrando e doutrinando a aia de forma que esta não questione sua condição de “serviçal do sexo”: mensalmente o Comandante viola a aia e a fertiliza na Noite da Cerimônia – ironicamente é dentro das residências (onde supostamente deveríamos ter segurança e abrigo) que ocorrem esses horrores. Assim como nas narrativas góticas tradicionais, onde a casa era espaço de opressão e medo, também em Gilead notamos tais ocorrências:

O tapete faz uma curva e desce a escadaria da frente e sigo por ele, com uma das mãos no corrimão, outrora uma árvore, abatida e transformada em outro século, polida até

¹⁶ ATWOOD. *O conto da aia*, p. 16.

¹⁷ ATWOOD. *O conto da aia*, p. 194.

adquirir um brilho intenso. Do fim do período vitoriano, a casa é uma residência de família, construída para uma família rica e numerosa. Há um relógio de pé no vestíbulo, que distribui o tempo em quinhões, e então a porta que dá para a maternal sala de estar da frente, com seus tons rosados e pequenos toques sugestivos. Uma sala onde nunca me sento, apenas fico de pé ou me ajoelho.¹⁸

Faz-se importante sublinhar a ambientação utilizada nas narrativas góticas tradicionais, em que um dos aspectos para se identificar um texto como pertencente ou não ao gótico era o cenário, a ponto, inclusive, de se exibirem situações em que cenário, enredo e personagens se imiscuem de tal forma que conseguem atestar o estado de espírito das personagens. Com frequência temos espaços físicos (habitados por heroínas) que nos remetem à ideia de clausura e encarceramento. Os subterrâneos, as galerias, os mosteiros e a própria casa revelam imagens opressoras, numa clara alusão à opressão impingida pelo poder patriarcal sobre a mulher: “O claustro torna-se uma metáfora para a opressão da carne, corpo, natureza (todos afinal de contas reduzidos para e identificados com a sexualidade), e a idealização ilusória do espírito, mente e arte”.¹⁹ Em *Os mistérios do castelo de Udolpho*, o espaço onde Emily é aprisionada é repleto de calabouços, cavernas, labirintos, paredes e chão manchados de sangue, numa clara referência aos espaços medievais. Emily percebe o castelo como personificação ameaçadora do poder masculino, constituindo um espaço de sedução e medo: “O reconhecimento preciso da ameaça masculina ao espaço feminino é sugestivo: Emily olha o castelo do lado de fora; ao mover-se para seu interior, ele se torna uma prisão [...]”.²⁰ Tais questionamentos podem ser atestados no seguinte excerto:

Enquanto, aterrada, Emily examinava o castelo, ouviram-se passos e alguém começou a correr os ferrolhos do portão. O velho criado apareceu e com esforço empurrou os pesados batentes para o amo entrar. Depois o coche rodou com estrondo sob as abóbadas, e o coração de Emily

¹⁸ ATWOOD. *O conto da aia*, p. 17.

¹⁹ KILGOUR *apud* MENON. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira: de 1843 a 1932*. 2007, p. 143.

²⁰ MONTEIRO. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*, p. 40.

confrangeu-se como se entrasse numa prisão. O sombrio pátio que atravessaram mais confirmou esta impressão sinistra e a sua fantasia criou motivos de terror, maiores do que a razão podia sugerir.²¹

Retomando o texto de Atwood, em linhas gerais seu enredo retrata a fictícia República de Gilead (local que teria sido, no passado, os Estados Unidos), que abriga uma sociedade ultraconservadora, dominada por militares e fundamentalistas cristãos, e que reserva às mulheres papéis restritos ao âmbito doméstico. Em Gilead, as taxas de infertilidade alcançaram altos patamares, em parte como consequência da poluição, e também por conta de sucessivos abortos e uso de anticoncepcionais (aqui cabe uma crítica às sociedades que culpam as mulheres pela infertilidade). As Esposas de Gilead, na impossibilidade de engravidarem, “usam” as Aias como reprodutoras, que são obrigadas a manter relações sexuais com os Comandantes, dentro do espaço doméstico, em um estranho e macabro ritual mensal denominado Noite da Cerimônia. Nesse ritual, a aia deita-se na cama repousando sua cabeça entre as pernas da Esposa. O Comandante, então, mantém uma relação sexual com a aia apenas para engravidá-la. Após o parto, a aia é obrigada a entregar o recém-nascido ao casal, fazendo-nos lembrar, novamente, do período medieval em que o sexo era visto, pela cristandade, de forma negativa e tolerado (como mal necessário) apenas para procriação.²² O ritual da Noite da Cerimônia acontecia durante o período fértil da aia, interrompido quando esta engravidava.

Essa inferiorização não apenas das Aias, bem como das Esposas (que também se submetem aos ditames dos maridos), nos faz resgatar os estudos de Durkheimen,²³ quando o autor aventava que construíamos o mundo através de formas de classificação, isto é, apreendemos, através de esquemas inconscientes de apreciação, certas estruturas históricas que nos acompanham há tempos.

Dentre essas estruturas, o esquema actancial corporal está na base das sociedades, cabendo à categoria androcêntrica guiar e dominar, ou melhor, há milênios se construiu e se perpetuou a ideia social e dualística

²¹ RADCLIFFE. *Os mistérios do castelo de Udolpho*, p. 58.

²² RICHARDS. *Leprosos*, p. 34.

²³ DURKHEIMEN *apud* BOURDIEU. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*, p. 17-19.

dos corpos, perfilada na noção do corpo sexual socializado, cabendo ao sexo masculino a posição de liderança:

A divisão entre os sexos parece estar na “ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamentos e de ação.²⁴

Trazendo tais aportes para as obras analisadas, vemos que a diacronia presente em duas narrativas tão afastadas no tempo não nos impede de assinalar relações de dominação em ambas. A protagonista de *Os mistérios do castelo de Udolpho*, Emily, em muito se assemelha à protagonista de *O conto da aia*, Offred, pois as duas se inserem em seus círculos sociais como propriedade de alguém. Até o nome da segunda é um indicativo de posse – ela é “de” Fred (*of Fred*, no inglês), o militar a quem ela é designada. Ela não possui nome. Ela não possui nem mais seu próprio corpo.

Embora o cenário político da história de Atwood nos pareça improvável e bem longe de uma projeção realista sobre o futuro; bem como não estamos mais atentos para aceitarmos os monstros e fantasmas da narrativa de Radcliffe, é importante assinalar que as duas obras nos fazem pensar a respeito de questões que já existem na nossa realidade, como tiranias de toda ordem, abusos contra determinados grupos sociais e até mesmo visões radicais que levam pessoas à morte.

Não se trata de narrativas ingênuas de mocinhas ou heroínas, mas sim de duas narrativas em que suas protagonistas observam o mundo e a si mesmas em busca de brechas onde possam reencontrar um pedaço de suas humanidades. Aqui fechamos este trabalho destacando a importância da literatura, afinal todos nós vivenciamos momentos inomináveis e absurdos, mas “[...] vê-los não como uma sequência de destroços, mas como um testemunho capaz de atribuir a esses destroços um sentido

²⁴ BOURDIEU. *A dominação masculina*: a condição feminina e a violência simbólica, p. 24, grifos do autor.

é, certamente, em tais condições a única alternativa possível, a única abertura para a vida”.²⁵

Defendemos, portanto, a leitura dessas duas narrativas não apenas para descobrirmos o que as personagens encontram, mas para descobrirmos sobre nós mesmos (nossos medos, angústias, inquietações) através de histórias profundas e instigantes.

Considerações finais

Neste trabalho encaramos a vertente romanesca gótica como uma categoria discursiva com a qual refletimos sobre o poder e, ainda de forma mais específica, sobre vetores envolvendo o patriarcado e a tirania masculina. Ainda que nosso *corpus* de análise tenha sido um romance distópico de uma escritora canadense, confirmamos nossa hipótese inicial de haver uma espécie de atualização do gótico setecentista relido e apropriado à realidade contemporânea.

Ao perseguirmos essa hipótese, acreditamos que podemos colaborar com os estudos literários ao demonstrarmos que estudar literatura não pode se resumir ao estudo das escolas literárias seguindo estatutos cronológicos, afinal o que é ou não literário e noções como gênero literário são também histórico-culturais, “[...] obedecendo sempre, [...], a um horizonte de expectativas”.²⁶ Também pudemos testar nosso problema de pesquisa ao apontarmos para o fato de que, tanto no Ocidente quanto no Oriente, mulheres ao redor do planeta ainda ancoram seus futuros em cenários cáusticos e inseguros.

Contudo, e aqui fechamos com Michèle Petit,²⁷ “[...] a literatura não é uma experiência separada da vida; a literatura, a poesia e a arte estão também na vida; é preciso prestar atenção”. Devemos, realmente, prestar atenção nas relações sociais ao nosso redor, e principalmente em como nos relacionamos com nossos pares e recebemos as múltiplas vozes que nos interceptam. Dessa forma podemos vislumbrar um futuro menos aguerrido quando, enfim, conseguirmos substituir o confronto direto com o poder dominante pelo diálogo, pela apresentação do argumento, pela aceitação das diferenças, e pela recusa das verdades absolutas para

²⁵ ROJAS-URREGO *apud* PETIT. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*, p. 127.

²⁶ SOARES. *Gêneros literários*, p. 77.

²⁷ PETIT. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*, p. 292.

resolver questões complexas: “No final das contas, é uma conjuração da morte que a literatura autoriza: as histórias transmitidas nos inscrevem em um infinito que reivindicamos”.²⁸

Referências

ATWOOD, Margaret. *O conto da aia*. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

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

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

BYINGTON, Elisa Lustosa. *A arquitetura e as Vidas de Vasari no âmbito da disputa entre as artes. A Vida de Bramante de Urbino: problemas de historiografia crítica*. 2004. 162 p. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOVECRAFT, H.P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MELLO, Camila. A escrita gótica. *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 5, p.18-25, 2008.

MENON, Maurício Cesar. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira: de 1843 a 1932*. 2007. 261f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2007.

MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

²⁸ PETIT. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*, p. 290.

PETIT, Michèle. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*. Tradução de Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Ed. 34, 2009.

PICHOIS, Claude; ROUSSEAU, André M. Para uma definição de literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (org.). *Literatura Comparada*. Textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 230-233.

RADCLIFFE, Ann. *Os mistérios do castelo de Udolpho*. Disponível em: <http://lelivros.love/book/baixar-livro-os-misterios-do-castelo-de-udolfo-ann-radcliffe-em-pdf-epub-mobi-ou-ler-online/>. Acesso em: 05 fev. 2019. E-book.

RICHARDS, Jeffrey. Leprosos. In: _____. *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média*. Tradução de Marco Antonio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p.153-166.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2007. (Série Princípios).

Recebido em: 9 de novembro de 2018.

Aprovado em: 16 de abril de 2019.