

UNSEX-ME, OU UM GÊNERO LIMITADO DEMAIS PARA MIM

Maria Conceição Monteiro*

*Come, you spirits
That tend on mortal thoughts, unsex me here
And fill me from the crown to the toe topfull
Of direst cruelty [...].
Lady Macbeth (I.5)*

RESUMO: O gótico é uma poética em constante mutação que, através da imaginação, explora como temas os medos, as ansiedades, as prioridades de um tempo histórico, bem como as discriminações políticas, religiosas e de gênero. Nesse ensaio, no âmbito do tema da discriminação, trata-se da questão do gênero, objetivando repensar o corpo para além do sexo, tendo como suporte obras literárias que se ocupam com a relação entre o corpo feminino e suas transformações monstruosas e inumanas, reveladas através da violência, da crueldade, do mal, como indícios da intimidade indizível de um eu. Em função de tais problemas, analisam-se os romances *The Monk* (1796), de Matthew Lewis e *Zofloya, or The Moor* (1806), de Charlotte Dacre.

Palavras-chave: Poética gótica. Gênero. Monstro. Dessexualização. Violência.

I

A poética gótica – com recursos como a imaginação sombria, a morbidez, a violência, o excesso – surge no turbilhão cultural em que se insere o humano em uma determinada época histórica, pois há sempre um movimento para se descobrir o que pode ser jogado às sombras, subjugado. Há várias formas de a imaginação manifestar-se, constituída pelos medos, ansiedades, discriminações políticas, religiosas, de gênero e prioridades de um tempo. Daí o gótico nunca ser estático, mas uma poética sempre em transformação.

Na esfera das discriminações, me concentro sobre a de gênero na arte literária, com o intuito de repensar o corpo para além do sexo, tendo como suporte a própria produção literária que elege como tema a relação entre o corpo feminino e as suas transformações monstruosas e inumanas, reveladas através da violência, da crueldade, do mal, como indícios da intimidade indizível de um eu.

Aos escritores escolhidos para este ensaio interessam corpos assinalados por erotismo mórbido, assolados por ações violentas, excessivas, irracionais. O excesso e o prazer por destruição marcam os comportamentos de Matilda – *The Monk* (1796), de Matthew Lewis – e de Victoria – *Zofloya, or The Moor* (1806), de Charlotte Dacre –, personagens que revelam certo prazer em infligir dor, e que não reconhecem as fronteiras de gênero e da sexualidade.

Não é de meu interesse pensar o monstro de uma perspectiva científica, nem tampouco pela diferença racial que possa implicar, mas observar essa figura inumana como passível de incorporação pelo feminino como medida libertadora. Não é à toa que

* Doutora em Literatura Comparada (Universidade Federal Fluminense-UFF/Nottingham University-Inglaterra) e Pós-Doutora em Literatura Inglesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP-São José do Rio Preto). Professora Titular de Literaturas de Língua Inglesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Publicações: *Sombra errante* (2000); *Na aurora da modernidade* (2004); *Leituras contemporâneas* (2009); *Figurações das paixões nas literaturas de língua inglesa* (2013); *O corpo mecânico feminino* (2016); *Viagem ao fim do dia: poemas e contos* (2017); *Quando éramos todos vivos: e alguns poemas* (2019). Bolsista UERJ/FAPERJ.
E-mail: mcmont@bigghost.com.br

o monstro implica epistemologicamente “advertência”, pois adverte para o perigo que subjaz na sua própria essência animal. O monstro é estranho, mas reflete o que nos é mais íntimo, ainda que, às vezes, de forma distorcida. Ao provocar ambiguidade e contradição, o monstro, o inumano, expõe uma potencialidade de atuação multifacetada.

A força poética nessas narrativas cede à ilusão de polaridade entre as duas categorias do bem e do mal que se tornam partes intrínsecas do humano, que se vê arrastado para o abismo mais profundo dos excessos violentos da imaginação erótica e do prazer pelo mal, do desprezo pela virtude e pela moral racional, mas, ao mesmo tempo, afirmam o gozo pela destruição. A metáfora do demônio¹, que sinaliza processo de degeneração, comumente associado aos vampiros, também evoca regeneração, em uma perspectiva de transformação da mulher, do corpo. É preciso recorrer ao monstruoso para entrar no campo de possibilidades. Essas figuras ajudam a subverter ordens. Ser monstro evidencia a minha animalidade potencial. Não é uma correlação, mas uma involução para evoluir para fora. A multiplicidade que me habita, fascina, pois prolifera nos meus vários eus.

As imagens do demônio, do monstro, indicam que o corpo da mulher excede as fronteiras do natural, inspirando violência, dor, horror, terror. Daí ser o corpo *unsexed* destabilizador da identidade fixa do sujeito, por ser passível de tornar-se outro, sempre. As formas inumanas são expressões catalisadoras de desejos destrutivos que residem no corpo da mulher.

A noção do *unsex-me*, ou dessexualização do feminino, constitui uma figuração teórica da subjetividade da mulher. O termo *figuração*, como bem assinala Rosi Braidotti (1994), se refere a um estilo de pensamento que expressa uma visão do sujeito que não é falocêntrica. Ou seja, através da figuração tem-se um relato politicamente informado de uma subjetividade alternativa.

Creio ser importante procurar formas alternativas de pensar o corpo na imaginação poética, nas imagens delineadas nas fissuras da racionalidade científica, de modo a se construírem imagens de mulher que subvertam formas convencionais de representação. O ponto de partida, para mim, é procurar um caminho que não coincida com a rigidez nem do corpo biológico, nem do corpo social, vistos como determinantes da forma de ser.

Essas narrativas mostram um cenário distópico de complexidade e tormento, expondo figuras atormentadas, ainda que, a princípio, decididas, mas sempre terminantemente ambíguas. Importante lembrar aqui a reflexão de Toril Moi (1999) no sentido de dialogar com o universo das personas literárias no que diz respeito à subjetividade da mulher. Para a teórica norueguesa, a subjetividade da mulher é sempre um tornar-se que nem precede nem sucede ao encontro com o Outro. O que implica, então, que a liberdade é essencial para o ser humano no mundo, e essa liberdade começa com a própria dessexualização, isto é, com o gesto de não deixar-se aprisionar na própria pele, no sexo.

A poética do *unsex-me* procura, assim, destravar as amarras que ainda sustentam as categorias de corpo, sexo e sexualidade, bem como as respectivas relações de poder entre os seres determinadas por essas categorias. Em consonância com Moi, a poética do *unsex-me*, da dessexualização, tem por base “nos libertar de noções metafísicas que nos aprisionam” (Toril MOI, 1999, 120), pois não sustentam a complexidade do corpo. Constitui, pois, um caminho para pensar um espaço que privilegie o político e o pessoal, o agir e o poder, no qual as barreiras entre gênero e sexo se dissolvem.

Se parto de uma hermenêutica dos estudos sobre o tema, observo que o que se mostra é uma diferença sexual encarada como categoria natural e estável, baseada em oposições ideológicas devidamente inculcadas no pensamento ocidental. Mas o que se deve procurar é a diferença entre o eu e o tu, mas não sexual no sentido de uma

equivalência entre o natural orgânico/genético e o social/cultural. Eu e tu, tu e eu são equações com pêndulos ora inclinando-se para cá, ora para lá, mas não apenas por um possuir uma vagina e o outro um pênis. A discussão sobre a diferença e estabilidade genérica sempre alocou um sobre outro, eternamente. Concebe-se o outro como sinônimo de mim, ainda que com divergências nas esferas intelectual, social, econômica, etc. Procurar eliminar o sexo e o gênero é assim um ponto de partida para saneamentos de outras categorias.

Sem dúvida, investigações feitas por historiadores relatam que a maioria das leis, normas, direitos e obrigações que definem a masculinidade ou a feminilidade refletem mais a ideologia que a realidade biológica. Para alguns, os humanos se dividem em machos e fêmeas. O macho possui um cromossomo X e um cromossomo Y; a fêmea possui dois cromossomos Y. Todavia, “homem” e “mulher” denominam categorias sociais não biológicas. Daí que o significado de masculinidade e feminilidade possa variar consideravelmente de uma sociedade para outra. Uma forma que os estudiosos encontraram para evitar confusão foi distinguir entre “sexo”, que é uma categoria biológica, e “gênero”, que é uma categoria cultural. As qualidades denominadas “masculinas” e “femininas” são intersubjetivas e estão sempre em processo de mudança. A partir do momento em que se admite que o corpo não é dado, mas existe somente no processo constante de transformação histórica, existem, então, apenas corpos híbridos, vulneráveis, corpos em processo de tornar-se, corpos ciborgues, ou seja, corpos que resistem à definição, tanto discursiva quanto material. Assim, a identidade pessoal e a própria categoria do humano começa a ser sacudida. Donna Haraway (1992), no seu estudo sobre o monstro, vê nele oportunidades para novas conexões e alianças que atravessam as certezas monolíticas do *logos* ocidental: um mundo monstruoso, sem gênero.

A noção de vulnerabilidade é fundamental para pensar o corpo como o entendo. A vulnerabilidade e a instabilidade, como formas de ponderação sobre o corpo, ajudam a rever as teorias engessadas e limitadas sobre as mais variadas possibilidades de ser, de usar o corpo, dando-lhe sentido. A vulnerabilidade, segundo Margrit Shildrick (2002) não é uma condição degradada do outro, mas a própria condição de questionar a centralidade do ser humano. Assim, toda a ideia de humano, tradicionalmente concebida, torna-se uma grande questão. Não é mais possível separar o abstrato e o material: as duas formas são tanto discursivamente produzidas como igualmente instáveis.

Ressalto que, para reavaliar o conceito de vulnerabilidade, não se pode correr o risco de reforçar os binarismos ao negar o corpo-sexo, mas vê-lo enquanto possibilidade de ação, comumente não associada ao corpo da mulher. Ao mesmo tempo, penso que o “feminino” não é para ser negado, mas deve ser repensado, em uma perspectiva de um porvir, desprovido de qualquer imposição sobre o meu corpo, quer seja patriarcal, quer racista, econômica, etc. O feminino assim constituído transcende a noção de gênero, tornando-se uma opção no agir, no ser-livre.

Nessa chave, Judith Butler (1993) argumenta que o sexo não apenas funciona como uma norma, mas é também parte de uma prática reguladora que produz corpos que governa. Ou seja, essa força tem o poder de produzir os corpos que controla. Então, o sexo é materializado com o tempo, através da reiteração dessas normas, e o que se observa, conseqüentemente, é que a naturalização nunca é completa, pois o corpo sempre ultrapassa normas que lhe são impostas, vindo daí a necessidade de constante rematerialização.

Sem dúvida, há muita complexidade envolvendo a discussão sobre gênero. É difícil mudar comportamentos culturalmente assimilados ao longo do tempo. Entretanto, é importante saber o quanto a arte constrói personagens que ousam, através da imaginação

poética, vivenciar a unicidade sexual de forma transformadora, em que o único se abre para as possibilidades cósmicas, em que o mundo não seja caracterizado por noções fixas ou estabelecidas. O ser é livre por saber-se dentro de limites materiais, mas não em sua subjetividade em relação à interação com o mundo.

Acredito que viver implica fazer escolhas em um espaço em que a identidade não me aprisione a meu corpo. Às vezes, a subversão pode ser uma técnica para demonstrar as mais variadas formas de posicionamento no mundo. A arte mostra que a mulher pode ser tanto sensual e viver paixões quanto ser intelectualmente produtiva, ousando com o corpo, de forma subversiva, no sentido de que o ser humano deve sobrepor versões concorrentes de estruturas normativas.

As figuras literárias que aqui trago, corpos-monstros, expõem essa instabilidade da materialidade. O corpo reinventa-se incessantemente, escapulindo das noções conceituais que o aprisionam a uma determinada categoria, quer seja de sexo, quer de gênero. Não há uma transcendência metafísica, mas de fronteira, uma transformação no ser. O monstro que o corpo feminino incorpora não é sobrenatural, mas força ativa que, embora às vezes se metamorfoseie em figuras não antropomórficas, constitui um desdobramento do eu. Observo, então, que a transformação do feminino em algo outro que necessita dessexualizar-se é nada mais do que a materialização do que não é comumente associado ao feminino, e que está ligado ao desejo e à ação.

Sigo a compreensão de Adriana Craciun (2003) sobre a noção de dessexualização. Ser dessexualizada não significa uma inversão de gênero; significa não ser presa a um corpo de mulher, nem a qualquer outro corpo. Ser *unsexed* mostra acima de tudo os limites dos modelos vigentes. Observo que o ser dessexualizado é indefinível; não segue qualquer ordem natural, e qualquer distinção que se queira traçar torna-se problemática. Creio que um caminho seguro a ser percorrido seria aquele que opta por uma incorporação de toda a sexualidade em constante e contínuo processo de transformação, devendo a sexualidade ser compreendida como uma forma erótica de estar no mundo, forma criativa no reinventar-se, ou seja, um corpo-poiesis.

O feminino, na poética gótica, incorpora o monstro, o inumano, pois estas são figuras, ainda que perigosas, que marcam mudanças em uma perspectiva ontológica, para uma nova forma de ser. Um corpo *unsexed* é corpo que não viola fronteiras outras, mas apenas se deixa viver experiências sem cerceamentos, desterritorializadas, experiências mais operantes, ativas.

Michel Foucault (1998) sintetiza tal apreensão quando demonstra que o importante é descobrir como o sujeito é realmente e materialmente constituído através de multiplicidades de organismos, forças, energias, desejos, pensamentos, etc. A dissolução do corpo não implica a sua morte, mas, ao contrário, a sua abertura para o agir, para uma compreensão maior do ser, aberto para inclusões.

Noto, assim, que a interface entre o humano e o monstro volta a incomodar. Mas é exatamente a promessa do monstro, como celebra Donna Haraway (1992), que deve ser considerada. O que conta como humano e inumano não é uma definição dada, mas somente uma relação, por engajamentos em encontros mundanos, nos quais fronteiras tomam formas e as categorias se sedimentam. Daí ser importante celebrar figuras liminares que escapam tanto do mesmo quanto da diferença. O inumano, o monstro, o morto-vivo, são todos figuras de fronteira, corpos desestabilizadores, apontando para um mundo dessexualizado, que constitui ao mesmo tempo, em um só corpo, o humano e o inumano, e que manifesta violência e destruição, expondo diferentes modalidades de existência. Entretanto, não me refiro a uma alteridade do absoluto outro, mas a uma figura perturbadora do entremeio, que é tanto eu quanto outro, em um só, sem qualquer força dicotômica. Ou seja, o monstro, o inumano, significa alteridades de mundos possíveis, ou

versões possíveis de nós mesmas, ainda não percebidas (SHILDRICK, 2002, 5). Já não é mais a política humanista de normas e identidade, mas uma política de transformação, de novas incorporações dinâmicas.

O meu interesse é, através da literatura, procurar ilustrar a ideia de um corpo dessexualizado, ou um corpo que não apresente uma marca sexual para agir, e que ultrapasse a androginia, para experienciar-se sem ser isto ou aquilo, mas sendo tudo – mulher, homem, etc. –, um corpo que não pertença a qualquer sexo. Um corpo em que as minhas forças que agregam violência e destrutividade superam a ausência de sexo. Nessa perspectiva, o dessexuado, enquanto categoria, pode, também, relacionar-se com o morto-vivo, com o inumano. Sem dúvida há um preço a pagar nessa ciranda de fogo, pois esse corpo incorpora, entre outras coisas, destruição; é corpo profano, sem “consolo cultural” (CRACIUN, 2003,11), eu-monstro. E é na poética do horror, na literatura gótica, mais precisamente, que o inumano, o monstro, se faz possível. Ou seja, deve-se pensar aqui o humano e o inumano, politicamente. O horror na literatura lida menos com o mundo humano e mais com um horror que abarca o limite do humano, na procura pelo desconhecido, paradoxalmente, para expor o próprio humano.

O corpo inumano, espectral, monstruoso, desprovido de construções, ainda que corpo criador, é o que me interessa. É o corpo em ação, parte do jogo de estar no mundo, o jogo da verdade e da dinâmica do ser. É outra coisa, um significado-outro que foge à harmonia do corpo andrógino, procurando a destruição radical de qualquer binarismo, cuja síntese seria incorporada pela androginia.

Como se vê, pensar o corpo é considerar outras formas que escapam às normas geralmente impostas à questão de gênero. Trazer o tema do monstro é importante, pois se, por um lado, temo a diferença, por outro percebo que temo menos a diferença do que aquilo que por um momento parece ser o mesmo, como afirma David Punter (2016). O monstro emerge da percepção humana do outro animal. Enquanto mulher, despida de sexo, o animal em si, ou de si, deve ser *mostrado*, como sugere a etimologia da palavra *monstro*, ou permanecer em segredo, mera representação cultural. Recorrendo à Freud, os monstros que externalizo são reflexos, algumas vezes distorcidos, de objetos que habitam o meu interior.

Um exemplo paradigmático dessa externalização pode ser observado em *The Yellow Wallpaper* (1892), de Charlotte Perkins Gilman. A personagem feminina transita entre o terror gótico e uma alegoria de opressão feminina. A destruição e a violência decorrentes da violação do ser, do ser feminino, podem ser vistas como forma da recusa de aceitar o comportamento imposto; é maneira de agir poética, que rechaça uma essencialidade do corpo onde significados são inscritos.

A mulher *unsexed* é também ab-humana. Punter (2016) levanta um ponto interessante a esse respeito. Para ele, o corpo ab-humano é, de certa forma, sempre o corpo da mulher, por ser aberto à possibilidade de contaminação através da concepção, em oposição ao corpo masculino, que é culturalmente presumido (e aqui a raiz da homofobia, o medo da penetração do corpo masculino) como inviolável. Daí a dificuldade da dissociação entre corpo e gênero. Contudo, o ab-humano é uma categoria importante para pensar o corpo dessexualizado, pois precede a lei moral, cultural. Esse corpo está à margem do humano, quando os construtos sociais cedem aos desejos, à obsessão, à violência, essas características da nossa vida que surgem e que não podemos mais controlar.

II

A literatura inglesa é rica em narrativas que ilustram as questões levantadas acima. Aliás, parecem premonitórias de um rumo as palavras de Lady Macbeth que utilizei no título deste ensaio, unindo-as com hífen – *unsex-me* –, de modo a reforçar a ideia da recusa de um sexo definido e limitador de atitudes e comportamentos, em favor de uma opção que dê sustentação à liberdade do agir. Assim se assinala a importância de ultrapassar padrões restritivos em relação ao corpo da mulher, com alegações como casamento, maternidade, castidade, etc. A neutralização simbólica desses valores, com a libertação que proporciona, é o que se configura no fundo das cenas narrativas que analisaremos adiante.

Antes, contudo, explico que, baseada em David Le Breton (2009), por *cena* entendo os movimentos do corpo que, na experiência do ato erótico, levam o leitor a uma solidariedade interior com as emoções representadas, conduzindo-o a conhecer as agruras de uma situação para a qual permaneceria impassível na vida corrente. Ainda, ao experienciar o momento da cena, o leitor é levado a experienciar a própria liberdade, deixando despertar a efervescência das paixões violentas, em sua plenitude, ainda que permanecendo destacado de qualquer aderência à sua realidade mais imediata.

A figura de Matilda, em *The Monk*, de Matthew Lewis, expõe significados embutidos na construção ideológica da personagem, ao mesmo tempo que, através da transposição de limites, essa personagem é capaz de sugerir significados políticos, sexuais e poéticos do tempo em que foi concebida.

Matilda pronuncia as seguintes palavras que impactam o abade Ambrósio, protagonista do romance, ao revelar a sua verdadeira identidade: “Sou uma mulher” (LEWIS, 2008, p. 58). Se, quando se deixava passar por um jovem noviço, Rosario usava todas as artimanhas homoeróticas para atrair o abade, é mais precisamente depois da revelação que os jogos de sedução erótica se intensificam para atingir o seu objetivo: ganhar Ambrosio e dominá-lo, levando-o ao caminho daquele que o aguarda: Satã. Como ele próprio confessa depois do pacto assinado já quase no final do romance, Matilda é a agente que o conduzirá à perdição.

O jogo de substituição do nome constitui não só estratégia de dissimulação da personagem no plano do enredo, mas também implica um jogo de ocultamento no nível do próprio discurso. Matilda assim se apropria do disfarce como forma não apenas de obscurecer a sua identidade física – que se esconde por trás do véu –, mas também como meio de neutralizar os limites do sexo, impostos a ela pela organização político-social da época (MONTEIRO, 2004, p. 99).

Através da intensificação dos jogos de sedução, Matilda, mulher-inumana, exerce total domínio sobre o abade, expondo a fraqueza do notório pregador da *Church of the Capuchins*, em Madri. Ela opera de certa forma como catalisadora dos desejos, da monstruosidade e da violência até então contidos no corpo do protagonista. No plano do jogo sexual, ela toma todas as iniciativas e se entrega a ele por entre camadas de magia e fascínio demoníaco, principalmente se considerarmos a limitação do prazer sexual na vida do sujeito, mas que a arte gótica expõe e subverte nas obras de autores como Lewis e Dacre, mediante a encenação da ultrapassagem dos limites, rompendo assim com as próprias categorias de sexo e gênero.

Então, a modernidade, ao invés de podar a manifestação do desejo e da violência, amplia-a, pelo uso do excesso, através da imaginação na poética gótica. Sem dúvida, a emergência dessa modalidade de ficção na Inglaterra deveu-se em boa medida a uma cultura de tolerância em relação à vida sexual nas altas classes, especialmente na Corte,

de que é indício a difusão do pensamento libertino e um gosto por certo tipo de narrativa já comum na França, que girava não apenas em torno das relações eróticas, mas do escândalo sexual.

Matilda, com o auxílio dos seus agentes do mal, ajuda Ambrosio a cometer todas as atrocidades, tendo como contexto que perpassa toda a narrativa a hipocrisia da Igreja Católica. Ela possui vasto conhecimento sobre a arte da magia e a usa para praticar ritos com a colaboração do Anjo Caído. Ao contrário de Satã em *Doctor Faustus* (1604), de Marlowe, peça na qual, para obter os seus favores, Fausto tem que firmar o pacto, em *The Monk* o “inimigo da raça humana” (LEWIS, 2008, p. 268) obedece às ordens de Matilda, muito antes que ela o assine. Através da coragem, ela faz dele seu escravo. Armada de toda essa munição demoníaca, ela se oferece para ajudar Ambrosio na sua nova aquisição amorosa, já que reconhece ter sido usada como concubina ou prostituta, como ele mesmo atesta. Ela aceita, pois rejeita o ciúme como algo que mancha as mulheres (LEWIS, 2008, p. 226). Matilda é, assim, figura dessexualizada: Rosario na Igreja e Matilda nas orgias na cela do abade e no submundo do mosteiro.

Entretanto, quando confrontada com a Inquisição, ela não nega ter visto os crimes do abade, e confessa também a sua relação com os espíritos satânicos. Não tarda para que Matilda escape da Inquisição e dos atos da Santa Fé, e para que venda a alma ao Diabo, certificando-se – ao contrário de Ambrosio, que não percebe que o contrato que assina lhe garantia apenas sair da prisão da Inquisição –, de que usufruirá de liberdade, poder, luxo e voluptuosidade. Quando saciada, pedirá aos seus servos para inventar novos prazeres que estimulem seus apetites excessivos (LEWIS, 2008, p. 428).

Pode-se falar da poética gótica da mesma forma que Gilles Deleuze (2013) mostra a função da literatura para Sade e Masoch. Para estes, a função da literatura não é descrever o mundo, mas definir uma contraparte do mundo capaz de conter sua violência e excesso. Sem dúvida, a narrativa gótica apresenta a violência, o excesso de forma erótica, pois implica um modo de experiência de mundo através da imaginação, no qual a palavra, com a sua força impactante, tem o poder de afetar os sentidos. É um cosmo poético conflitivo que espelha os mundos externo e interno ao seu redor, de forma interpretativa, e o anuncia através do uso de imagens e metáforas, diferindo de uma narrativa realista prescritiva, optando por uma arte que faz sangrar os desejos e paixões. Se o passado medieval é invocado, com suas sombras e mistérios, é para iluminar as frestas obscuras do presente, rasgando para fora o primitivo e o não dominado no ser.

III

Trago ao palco de encenações Victoria, protagonista de *Zofloya, or The Moor*, de Charlotte Dacre, que se apresenta em Veneza, no século XV. Na narrativa, as personagens (masculinas ou femininas), em geral, não hesitam em exercer o mal, e nessa arena aberta dançam as alegorias da inveja, da ganância, da violência, do êxtase na experiência diabólica. A tentativa de impor qualquer virtude ou decoro fracassa, e o erotismo se faz, assim, em um grau de absoluta violência. A interrupção e destruição de qualquer felicidade e o cultivo desses sentimentos levam ao êxtase do prazer, o orgasmo erótico extraído da administração efetiva do mal.

Logo no início da narrativa, Victoria é apresentada ao leitor, nos seus quinze anos, como uma adolescente orgulhosa, arrogante e autossuficiente, possuidora de espírito vingativo, de natureza ardente. Tem-se uma narradora, ou narrador (opto pela narradora), que tenta explicar a causa dos desvios da protagonista, mostrando que a sua tendência ao vício, à corrupção e à violência poderiam ter sido evitados pela educação. O abandono da mãe (que optou pelo amante) será usado não só para reflexão da personagem, mas também

como justificativa encontrada pela narradora para explicar as crueldades infligidas pela personagem ao longo de toda a ação. Se o mal pode originar-se na nossa própria natureza, no caso de Victoria era mera incapacidade da mãe de servir-lhe como modelo. Assim, o prazer sádico em perpetrar a dor resume a trajetória da personagem de Dacre. Para ilustrar esse ponto, ressalto a cena em que a protagonista se refere à mãe: “Que mergulhes em desgraça! [...]. Abandonaste eternamente a mim – meu irmão – e meu pai! [...]. Mãe – eternamente nos desgraçaste” (Charlotte DACRE, 2008, p. 31).

Contudo, é importante ressaltar que esses sentimentos eram exacerbados por um componente de maldade inerente à personagem, e daí a vingança ser a sua arma. O conde Berenza, um homem bem mais velho, com quem viverá e se casará, reconhece a liberdade declarada do espírito de Victoria, mas, devido à sua paixão por ela, espera, com o tempo, poder restringir e corrigir os excessos. A fim de contextualização, lembro que Berenza é um filósofo libertino que responde à campanha pela educação da mulher nos anos 1780. A sua filosofia transforma a mulher inteligente em um objeto de sedução, totalmente desprovida de qualquer sexualidade idealizada; todavia, a atitude da mãe coloca Victoria, paradoxalmente, em uma posição de inferioridade para ser sua esposa. Ele separa claramente a mulher inteligente da mulher adúltera. Depois, Victoria se incumbem de mudar o cenário em seu benefício.

Os crimes de Victoria começam com a chegada de Henriquez, o irmão caçula de Berenza, e em seguida da sua noiva, a órfã Lilla. A paixão da protagonista pelo cunhado lhe incita os sentimentos de orgulho, egoísmo, desprezo e ignorância sobre as nobres qualidades da mente, com uma camada de paixões obscuras, vingança, ódio e crueldade. Todo esse rosário de atributos é tecido pela narradora sempre lembrando que era o exemplo da mãe que corroborava cada tendência ao mal na filha; daí a “coitada” ser destituída de qualquer princípio que se opusesse a tal tendência: “sua mente era uma eterna noite que o raio de virtude nunca iluminou” (DACRE, 2008, p. 133), conclui a narradora. Para obter o cunhado, Victoria não mede esforços no uso da violência e da prática do mal, ímpeto de aniquilar a todos, inclusive o marido, que pudessem impedir a consumação da paixão.

Vale lembrar Nietzsche (2012), para quem fazer o mal por prazer está na natureza humana. A crueldade não nos é estranha, está sempre aí. São categorias ligadas às noções de liberdade e instinto. Essas mulheres, Matilda e Victoria, são figuras ativas com determinação de ser criativo, e que farão de tudo para evitar que suas vidas sucumbam à ética calculista da igualdade.

O excesso gótico aqui transbordante expõe-se no fascínio pelo trespasse e pela angústia fomentada pelos limites e fronteiras. Victoria é uma personagem construída de desregramentos; precisa mergulhar nos abismos de um cosmo de horror e terror. Aqui o gótico se constrói através de sentimentos e emoções, e é, conseqüentemente, uma poética associada às noções do sublime e do mórbido. A emoção excessiva é evocada pelo sublime, ligada ao poder visionário, constituindo intimação de força metafísica para além do conhecimento racional e da compreensão humana (Fred BOTTING, 1999, p. 3).

Penso essas personagens femininas, aqui apresentadas, como parte da minha contemporaneidade, no sentido de que o medo que suscitam ultrapassa o tempo, se apresentando não enquanto medo de figuras metafísicas e tenebrosas, mas, sobretudo, pelo potencial de desequilibrar qualquer atribuição feita ao sexo. A violência e a crueldade que impõem desmantelam as noções de gênero e o seu lugar para determinar comportamentos. São figuras dessexualizadas por se contraporem a qualquer padrão estabelecido para o feminino ou para o masculino. Elas são tudo, anunciando um feminismo-fágico, um corpo-fágico, *unsexed*. Libertam-se, para agir, com a carga imaginativa da poética gótica, e nos fascinam pelos seus prazeres eróticos que se

convencionou associar aos personagens perversos do Marquês de Sade. Incorporam, ou melhor, se transformam em monstros, figuras inumanas, nas quais a loucura é mais um método do que um estado psíquico alterado. É um furor de paixões conflitantes e ambíguas. São personagens inumanas que amam e odeiam, de acordo com a conveniência do desejo. A morte e a destruição são vistas como necessárias no jogo da crueldade e da violência, que só pode sofrer a influência de um “poder superior desconhecido” (DACRE, 2008, p. 135).

No volume II, capítulo XVII, a narrativa entremeia-se com o espaço onírico em que a consciência é suspensa para que a fantasia tome a liderança. É nesse espaço que Victoria tem o primeiro contato com o Mouro, Zofloya (servo de Henriquez, na narrativa), figura que lhe inspira terror e fascínio. No sonho, ela promete ao Mouro ser dele, um pacto onírico, em troca do rompimento da união entre Henriquez e a noiva, Lilla. E como consequência, no sonho, Lilla se transforma em espectro e desaparece, enquanto Berenza, ferido por mão invisível, cai, coberto de sangue, e ela desperta. Essa cena onírica antecipa o porvir dos crimes de Victoria: envenena Berenza até a morte, por crer que ele era um empecilho à sua união com o cunhado; mata Henriquez por amar demais a Lilla; e, por último, mata Lilla, apunhalando-a e, na sequência, atirando-a no abismo, por ser amada demais.

Freud (2006) faz uma relação entre fantasias e sonhos. Se o significado do sonho é obscuro, deve-se à circunstância de que à noite também surgem em nós desejos de que nos envergonhamos; têm de ser ocultos de nós mesmos, daí terem sido reprimidos e empurrados para o inconsciente. Então, os sonhos noturnos são realizações de desejos. Zofloya possuía – Victoria percebe – um encanto secreto, e, para facilitar seus desejos, ele usa o espaço do inconsciente para materializar o consciente da protagonista. Ela é entrelaçada por uma tríade de homens: o marido, a quem odeia; Henriquez, o amante desejado; e, por último, o Mouro, por quem sente uma força irresistível de atração magnética, nos moldes de um gótico-romântico.

A cena da rosa que lhe dá Zofloya, e cujo espinho lhe espeta o dedo, remete à cena em *The Monk* na qual a serpente pica o dedo do abade. As duas cenas se passam no jardim (*locus* edênico, que remete ao pecado original, à queda da inocência), e o sangue é uma metáfora do envolvimento com forças satânicas, ou, talvez, uma vampirização contextualizada pelo sangue; as duas cenas, de qualquer forma, implicam transformação. Matilda chupa o sangue do dedo do abade, e Zofloya limpa o sangue de Victoria com um lenço e o guarda no coração. Tornam-se cúmplices, uma cumplicidade erotizada pelos desejos e insinuações sensuais que passam entre os dois.

Zofloya, ou Satã disfarçado de Mouro, não hesita em levar Victoria ao crime e à crueldade mórbida, fazendo-a renunciar, como pretende todo anjo caído, ao divino, ao se ligar eternamente a ele. O poder do Mouro era inscrito no corpo pela beleza percebida com sensações terríveis e indescritíveis: “figura cujos olhos emitem faíscas de chamas ardentes” (DACRE, 2008, p. 152). Victoria, como Matilda, tem o Mouro como escravo, pronto para realizar seus desejos mais cruéis e tormentosos possíveis. A protagonista, em determinado ponto já em direção ao final da narrativa, faz uma síntese de sua vida sob os poderes de Zofloya. Para ela os momentos de prazer tinham sido efêmeros e precários, porém duradouros foram os momentos produzidos pelo mal. Eram como “sombras passageiras, uma mera zombaria do que prometiam enquanto horrores reais aguardavam para esmagar e destruir” (DACRE, 2008, p. 231). O que Victoria lamenta, e de que então toma consciência, apesar de não se arrepender de suas ações, é que já não era mais dona nem de si, nem de suas faculdades. E, ao final, morre a morte trágica dos seres caídos.

Pode-se pensar, então, que a linha divisória entre o eu e o animal é deveras tênue principalmente, ainda que inconscientemente, considerarmos que nunca deixamos de ser

confrontados com o demoníaco, como mostram as personagens aqui escolhidas. O monstro, o inumano, o demônio, uma tríade gótica.

Essas questões todas só são possíveis na poética do horror, em que tais figurações se situam à margem do humano, quando, pensando com David Punter (2016), a moralidade cede à adicção, à obsessão, ou seja, marcas da nossa vida íntima que surgem, e sobre as quais não temos controle. A morbidez é o ponto axial que gera essas vidas monstruosas, inumanas e demoníacas, à procura de vingança como reivindicação política. Dessa forma, não há subjetividade plena, pois ela estará sempre se transformando de acordo com o tempo e o espaço.

IV

As personagens vivem emoções fortes, e a morbidez, no sentido mais midiático, da qual são investidas nas suas ações criminosas e violentas, é, segundo Diana Cohen Agrest (2010), em seu ensaio sobre “La seducción de lo repulsivo”, uma busca intencional, voluntária, de um objeto que tememos ou que provoca asco ou repugnância, mas que, ao mesmo tempo, nos captura. Observa-se que, topologicamente, na fronteira maleável e escorregadia entre o que nos atrai e o que tememos ou nos repugna, aí se instala o mórbido e seu efeito de gozo. Ou seja, a morbidez está intimamente ligada ao sexual, ao erótico e à morte, e designa o sentimento de atração pelo desagradável, pelo cruel, quando não pelo violento e proibido.

A atitude mórbida das personagens está ligada, como diz Elisabeth Roudinesco (2007, p. 42-43), ao desejo de deixar o corpo gozar seguindo o princípio de uma ordem natural devolvida à sua potência subversiva. São figuras que, à maneira de Sade, o fundador da noção perversa de perversão, deturpam o projeto iluminista até metamorfoseá-lo invertidamente, propondo, assim, uma ordem disciplinar, sem limites, sem face oculta. Ou seja, tendo o gozo como promessa irretocável, a lei divina é abolida por essa nova ordem que, por sua vez, tentará parodiá-las, excluindo de seu campo a potência tenebrosa que a tornava possível.

E a arte, sob o signo libertador da imaginação poética, encaminha essas mulheres por esse percurso. Um mundo sem lei divina, sem censura, apenas o mórbido abismo com o desconhecido sedutor. E é esse o contexto operante da poética gótica, que daí tira a sua existência e, ao mesmo tempo, a sua visão de realidade nada convencional, ainda que se apresente através da fantasia mórbida, uma forma imagética de se relacionar com o mundo. Aqui as personagens encontram-se em uma ciranda de medos e desejos, em um estado de fascínio excitante e destrutivo.

As personagens femininas com quem dialogo aqui são figuras feitas de um turbilhão de paixões que as fazem oscilar entre o prazer em praticar o mal e o prazer em experienciá-lo. Esse caráter ‘aparentemente’ sadomasoquista vai ao encontro da interpretação de Gilles Deleuze (2013) sobre o sadismo e o masoquismo. Para o autor, as categorias de sadismo e masoquismo não estão conectadas, pois as formações de perversão são distintas em cada qual: em Sade, as funções são imperativas, enquanto em Masoch são descritivas. Entretanto, se em Masoch, ao final, o sadismo surge meramente como forma de expiação, em Sade o masoquismo resulta das atividades perversas, mas não há expiação. Esta última, por sua vez, é a experiência que predomina na poética gótica. As duas personagens fazem pacto com Satã e em nenhum momento manifestam arrependimento.

Definitivamente, Matilda e Victoria, e tantas outras personagens na literatura inglesa, são tanto figuras de criação como de destruição, seres errantes, centrífugos. Seus criadores associam a “poética de dessexualização” que constroem ao corpo e ao poder de

destruição, assombrado pela morte. As personagens e escritoras se apropriam de uma poética de arte, o gótico, para construírem-se monstros, matéria da arte, e, fundamentalmente, ultrapassarem barreiras, figuras que rompem qualquer questão de gênero; ou seja, antecipam o pós-gênero: *unsex me*.

V

Pensar a mulher como figuração inumana, monstruosa, é procurar escapar das armadilhas da “normalidade”, por ser força perturbadora. Margrit Shildrick (2002) desenvolve um pensamento a respeito dessa questão em que levanta dois pontos de argumentação. No primeiro, vê o monstro como forma de repensar a relação com os padrões de normalidade que prova ser incontrolável e, em última análise, irreconhecível; no segundo, por contraste, pensa a vulnerabilidade, um estado existencial que pode pertencer a qualquer um de nós, mas que é, todavia, “caracterizado como um atributo negativo, uma falha na autoproteção, que abre o eu ao potencial de dano” (SHILDRICK, 2002, p. 1). Daí o monstro ser sempre o outro. Shildrick estabelece então uma ligação, pertinente para o desenvolvimento do meu tema, no que diz respeito ao fato de que estamos sempre vulneráveis precisamente porque o monstro não é apenas uma exterioridade. Essa posição foge a qualquer binarismo, e sinaliza uma mudança na relação entre o eu e o outro, sendo esse encontro o que provoca a constante condição de movimento, de mudança, de transformação. Assim, o monstro é normal; apenas não aceita demarcações, é figura transterritorial. Daí ocupar espaço liminar; figura humana que opera inumanamente, estabelecendo uma posição de normalidade na anormalidade que provocam. É figura antropomórfica, ainda que ocupe, às vezes, submundos de seres que não obedecem a qualquer morfologia reconhecível.

Não creio que seja o caso pensar a violência, a crueldade e a morbidez que habitam o universo dessas figuras literárias de uma perspectiva moral, mas, talvez, se devesse pensar, como propõe Shildrick, uma nova forma de ética que possa responder à multiplicidade de diferenças incorporadas no meu corpo. Dessa forma, categorias dicotômicas não interessam; em vez de pensar uma ética normativa, é necessário procurar a ambiguidade e a imprevisibilidade de uma abertura em direção ao monstro. Tal movimento reconhece tanto a vulnerabilidade do outro como a do eu. Matilda e Victoria são figuras transformadoras: elas “perturbam a ordem externa e interna e derrubam a distinção que estabelece os limites do sujeito humano” (SHILDRICK, 2002, p. 4).

O importante é ver como essas figuras navegam em mares revoltos, celebrando e confrontando, ao mesmo tempo, os estigmas construídos do feminino com a sensualidade e o corpo. Mostram como juntar as pontas desatadas que unem essas categorias com as esferas do intelecto e da imaginação. Nessa perspectiva, pode-se pensar a associação inevitável entre a mulher, como poeticamente construída, com figuras inumanas, destrutivas, por questionarem ideias fixas de gênero e buscarem explorar campos que estão mais além de qualquer dicotomia ou diferenças naturais, elaborando assim um apagamento de discursos ideologicamente orientados.

Vejo a crueldade, a violência, a morbidez que constituem as ações das protagonistas como marcas mais de um impulso interno – que objetivam mudanças –, e menos de destrutividade (negativa), como em geral se entende. A destrutividade (afirmativa), contudo, é parte da necessidade de incutir o medo e a vingança, na procura de visibilidade enquanto potência de afirmação do ser. As ações mórbidas iluminam, metaforicamente, o corpo da mulher empilhadaⁱⁱ, que busca desempilhar-se através da vingança, da dessexualização, e que, através do aparente mal, quer a afirmação positiva do ser. Se a mulher foi sempre considerada má, ou monstro, ou sedutora sexual, ou, por

isso tudo, figura mórbida, pois sim, já é hora de assumir as características para si, enquanto potência: vingança e transformação. Vingança no sentido de procurar o que é seu, só seu, para si, arrancando-o do mundo. Quantas mulheres são até hoje mortas por sentirem medo, enquanto Matilda e Victoria provocam o medo, uma vingança que não objetiva repetição, mas se quer, acima de tudo, marca de poder e de negação do medo. A promessa de uma moral virtuosa do mundo natural burguês fracassa, e um mundo de uma nova mulher renasce, mulher repugnante, inumana e adorável, a bela-fera com feridas grandes demais. São personagens que não aceitaram ser sombras; ao contrário, venceram as sombras do feminino esmagador do passado, do medo. Agora são geradoras do medo, da vingança, marca poderosa da poética da dessexualização, do *unsex-me*.

Gilles Deleuze (2013) introduz o conceito de uma literatura pornológica cujo objetivo é confrontar o discurso com os seus limites, que seria, em certo sentido, um “não-discurso” – a violência que não fala, o erotismo que permanece silencioso (Gilles DELEUZE, 2013, p. 22). Prefiro pensar uma literatura erótica dessexualizada para falar dessas narrativas góticas que confrontam o discurso e a violência com os seus limites. Ademais, a violência é expressiva, e o erotismo mórbido transborda em seus excessos. Então, a morte ronda a narrativa não como redenção, mas como um encontro, frente a frente, com um eu atormentado, e nada mais é que a incorporação da crueldade e do terror, marcas impressas no corpo e dissolvidas ao vento, na noite escura onde encontramos os fluidos de Matilda e Victoria, inesquecíveis nas suas quedas engolfadas por labaredas do submundo de prazeres e de dor, onde abraçam o eu-monstro de si. Com vingança.

UNSEX ME, OR A GENDER TOO LIMITED FOR ME

ABSTRACT: The Gothic is a poetics in constant mutation that, through the imagination, manifests itself as constituted by the fears, political and religious anxieties, (mis)conceptions of gender, and in general the representations of the priorities of an era. With regard to the issue of discrimination, I focus on the theme of gender, aiming to rethink the body beyond sex, finding support for this reading in the very literary production that chooses as a theme the relationship between the female body and its monstrous and inhuman transformations, which are revealed through violence, cruelty, and evil as evidence of the unspeakable intimacy of a self. To work through these issues, I have chosen the novels *The Monk* (1796), by Matthew Lewis and *Zofloya, or The Moor* (1806), by Charlotte Dacre.

Keywords: Gothic poetics. Gender. Monster. Des-sexualization.

Referências

AGREST, Diana Cohen. *Ni bestias ni dioses – trece ensayos sobre La fragilidad humana*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1999.

BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University, 1994.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter*. New York: Routledge, 1993.

CRACIUN, Adriana. *Fatal women of Romanticism*. New York: CUP, 2003.

- DACRE, Charlotte. *Zofloya, or The Moor*. Oxford: OUP, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Coldness and Cruelty– Masochism*. New York: Zone Book, 2013.
- FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p.135-143.
- FOUCAULT, Michel. *The will to knowledge: the history of sexuality 1*. London: Penguin, 1998.
- HARAWAY, Donna. The promises of monsters: a regenerative politics for inappropriate/d others. In: GROSSBERG, Lawrence, ed. *Cultural Studies*. London: Routledge, 1992. p. 292-315.
- Le BRETON, David. *As paixões ordinárias*. Petropolis: Vozes, 2009.
- LEWIS, Matthew. *The Monk*. Oxford: OUP, 2008.
- MOI, Toril. *What's a woman? and other essays*. Oxford: OUP, 1999.
- MONTEIRO, Maria C. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Schwarcz, 2012.
- PUNTER, David. *The gothic condition*. Cardiff: University of Wales, 2016.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- SHILDRICK, Margrit. *Embodying the monster*. London: Sage, 2002.

ⁱ As personagens Matilda e Victoria se relacionam com o demônio, embora, na literatura inglesa, tal relação tenha sempre sido atribuída a escritores homens, e somente os personagens homens faziam o pacto. Entretanto, apesar de em Lewis o personagem masculino, Ambrosio, fazer o pacto com o demônio, ele é motivado por uma mulher que também o faz.

ⁱⁱ Cf. Patrícia Melo, *Mulheres Empilhadas* (2019).

Data de submissão: 05/09/2020.

Data de aceite: 03/11/2020.