

Entre subversão e abjeção: a representação de corpos e sexualidades *queer* em *The Daylight Gate*

Between subversion and abjection: the representation of queer bodies and sexualities in *The Daylight Gate*

Entre subversion et abjection: la représentation des corps et des sexualités *queer* dans *The Daylight Gate*

Andrio Santos
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Resumo

O gótico *queer*, uma das mais recentes vertentes da literatura gótica, se apresenta como um tipo de ficção que objetiva realizar um exame crítico de sexualidades divergentes. Este é o caso do romance *The Daylight Gate*, de Jeanette Winterson, que relê a narrativa do julgamento das bruxas de Pendle, um dos mais conhecidos e documentados da história inglesa. Neste ensaio, tenho por objetivo analisar a representação de sexualidades *queer* no romance de Winterson. Em um primeiro momento, analiso a representação potencialmente subversiva da protagonista Alice Nutter, então discuto o processo de abjeção imposto às mulheres da família Device, condenadas por bruxaria.

Palavras-Chave: gótico *queer*, subversão, abjeção.

Abstract

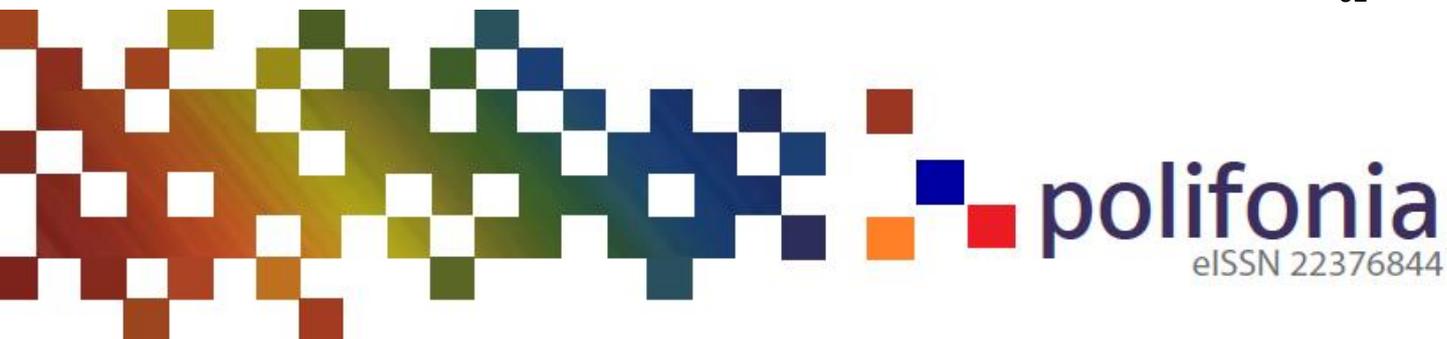
Queer Gothic may be understood as one of the most recent subdivisions of Gothic literature, being a type of fiction that presents a critical examination of divergent sexualities as its main concern. Such is the case of the novel *The Daylight Gate*, by Jeanette Winterson, which re-reads the narrative of the trials of the Pendle witches, one of the most well-known and documented in English history. In this essay, I aim to analyze the representation of queer sexualities in Winterson's novel. At first, I analyze the potentially subversive main character's representation, Alice Nutter's; then I discuss the abjection imposed on the women of the Device family, who were convicted of witchcraft.

Keywords: queer gothic, subversion, abjection.

Résumé

Le gothique *queer* peut être compris comme l'une des subdivisions les plus récentes de la littérature gothique, étant un type de fiction qui présente un examen critique des sexualités divergentes comme sa principale préoccupation. Tel est le cas du roman *The Daylight Gate*, de Jeanette Winterson, qui relit le récit des procès des sorcières Pendle, l'un des plus connus et documentés de l'histoire anglaise. Dans cet essai, je cherche à analyser la représentation des sexualités *queer* dans le roman de Winterson. Dans un premier temps, j'analyse la représentation potentiellement subversive du personnage principal, Alice Nutter; puis je discute de l'abjection imposée aux femmes de la famille Device, qui ont été reconnues coupables de sorcellerie.

Mots clefs: gothique étrange, subversion, abjection.

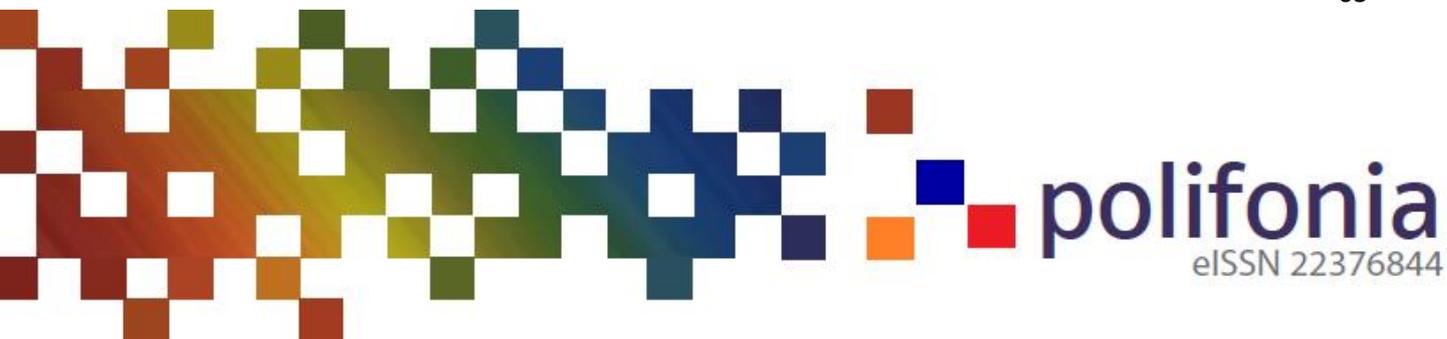


Introdução

O gótico *queer* apresenta-se como um desdobramento da ficção gótica em que questões relativas a identidades e sexualidades *queer* ocupam papel central na narrativa. Esse tipo de ficção emergiu na década de 1990 em meio aos estudos feministas, cujas provocações e críticas de interesse teórico e político impulsionaram uma revisão de textos góticos, examinando, por exemplo, o caráter homoafetivo em obras fundadoras, como *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis, ou de expressões posteriores, como em *The Picture of Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde. A ficção gótica que se desenvolve a partir do século XX e início do XXI consolidou essa vertente, e surgiram obras exponenciais em que identidades *queer* possuem um papel ficcional determinante. Este é o caso de *The Daylight Gate* (2012), de Jeanette Winterson, obra em que a sexualidade de Alice Nutter é decisiva para sua representação potencialmente subversiva, assim como por sua condenação por bruxaria.

The Daylight Gate foi publicado em 2012, no aniversário de quatrocentos anos do notório julgamento das bruxas de Pendle, ocorrido em Lancashire, que condenou nove pessoas à forca. O romance, que relê tais eventos históricos, se passa no início do século XVII, quando a Inglaterra era governada por James I, autor do afamado *Daemonologie* (1597), um compêndio místico que trata, entre outros temas, de bruxaria e dos supostos engodos utilizados pelas bruxas no intuito de perverter a sociedade. A crença e obsessão de James por bruxaria, iniciada quando ele ainda era rei da Escócia, pavimentou a trilha que levaria a uma caça as bruxas e a julgamentos por heresia.

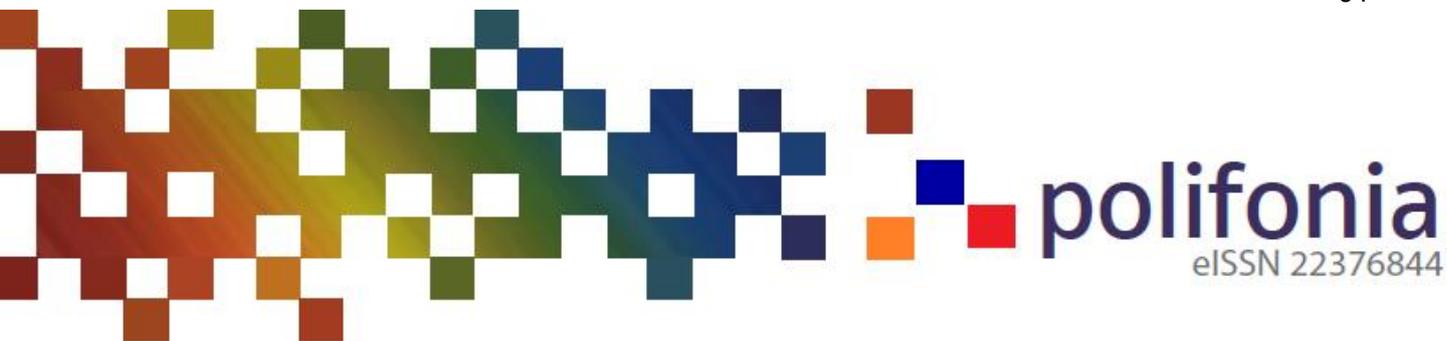
Entre 1533 e 1540, o rei James VIII tomou o controle da Igreja Inglesa de Roma, o que suscitou inúmeras décadas de tensão. Católicos ingleses encontravam mais e mais dificuldades em uma sociedade cada vez mais dominada pela instituição Protestante. Filha de Henry VIII, Elizabeth I instituiu os *Elizabethan Religious Settlement* (Acordos Religiosos Elizabetanos), os quais demandavam que todo e qualquer indivíduo apontado para cargos públicos ou religiosos jurasse fidelidade ao monarca, reconhecendo-o como chefe da Igreja e do Estado. As penalidades a quem se recusasse eram severas;



inicialmente aplicavam-se muitas, mas ofensas recorrentes poderiam acarretar prisão e execução. Ainda assim, os católicos, agora marginalizados, continuaram praticando sua fé em segredo, taxados pejorativamente de “papistas” (*papists*).

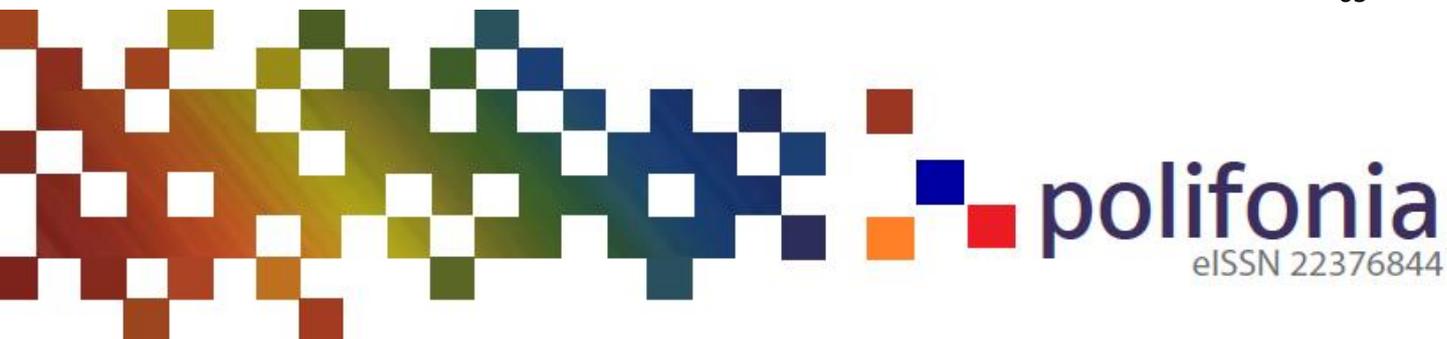
O julgamento das bruxas de Pendle, ocorrido em 1612, apresenta-se como um dos mais famosos e mais bem documentados da história Inglesa, assim como o primeiro a ser integralmente documentado – o tratado mais conhecido sobre o tema seria *The Wonderful Discoverie of Witches in the Countie of Lancaster* (1612), de Thomas Potts, um jurista fiel ao rei. O *motto* de Potts, “*Witchery popery popery witchery*”, algo como “bruxaria e papismo, papismo e bruxaria” foi apropriado por Winterson e emerge vez ou outra no romance, representando as dinâmicas complexas das ansiedades sociais do período e espaço em que o romance é ambientado.

As doze acusadas residiam nos arredores de Pendle Hill, em Lancashire, um lugar considerado selvagem, tachado como um “antro” de católicos, bruxas e todo o tipo de criminoso. Ser estigmatizado como católico era algo perigoso no contexto religioso do período, devido à perseguição que este séquito vinha sofrendo desde a reforma religiosa e do estabelecimento do protestantismo na Inglaterra; acusações de práticas católicas foram, muitas vezes, relacionadas a blasfêmias e bruxaria no intuito de atender à agenda política protestante. Seis das bruxas de Pendle pertenciam a duas famílias distintas, lideradas por mulheres de idade avançada; Elizabeth Southern, conhecida como Demdike, estava à frente do clã Device, acusada juntamente com a filha, Elizabeth Device, e as netas, Alizon e James Device. Anne Wittle, conhecida como Chattox, estava à frente do clã de mesmo nome, acusada com a filha Anne Redferne. As demais acusadas foram Jane Bulcock e o filho, John Bulcock, Katherine Hewitt, Alice Nutter, Alice Grey e Jennet Preston. No total, onze pessoas foram acusadas, nove mulheres e dois homens, entre os quais nove foram considerados culpados e executados por enforcamento – Elizabeth Southern faleceu na prisão, aguardando julgamento. Em 1998, o Secretário de Estado Jack Straw apresentou uma petição para que as vítimas fossem perdoadas. A petição foi negada (SHARPE, 2002).



O caso das bruxas de Pendle teve início quando um mascate local, John Law, acusou uma jovem pedinte, Alizon Device, de ter-lhe lançado um feitiço que o teria paralisado. Acusações recíprocas rapidamente foram realizadas entre a família Device e os membros da família rival, as Chattox. A situação escalou e as mulheres da família Device foram aprisionadas e mantidas por meses em uma masmorra no castelo de Lancaster, em condições deploráveis, antes de serem finalmente executadas devido ao testemunho de Jennet Device. Entre as mulheres executadas estava Alice Nutter, dona das terras onde se localizava a torre Malkin, lar das Device. O envolvimento de Alice no caso, assim como sua condenação e execução, são ainda hoje um tanto obscuros (SHARPE, 2002). É justamente em Alice que o romance de Winterson foca, relendo os eventos a partir de sua perspectiva. Winterson desenvolve a narrativa a partir do ponto de vista do outro, ao menos, em relação ao relato oficial de Potts e dos demais comentaristas contemporâneos aos acontecimentos, reexaminando ficcionalmente os caminhos ocultos nos registros historiográficos. Dessa forma, ela rejeita a “versão oficial” sobre os julgamentos, concedendo àquelas que Linda Hutcheon chama de “proscritas, marginalizadas e figuras periféricas da história ficcional” (1988, p. 114. Tradução do autor) suas vozes então silenciadas.

Analisando *The Daylight Gate* sob o escopo do gótico *queer*, detendo-me na centralidade que questões sobre sexualidade, corpo e gênero ocupam na narrativa. Este ensaio é dividido em duas seções. Na primeira, analiso a representação potencialmente subversiva da protagonista Alice Nutter. Na segunda, trato da abjeção imposta ao clã Device. Para dar conta desse problema de pesquisa, trabalho a partir das concepções teóricas e obras que norteiam a teoria *queer*, desenvolvidas por autoras como Julia Kristeva (1985), Judith Butler (1990) e Berenice Bento (2017); sobre ficção gótica, como Fred Botting (1995) e Glennis Byron e David Punter (2004); e sobre gótico *queer*, como George Haggerty (2006), William Hughes e Andrew L. Smith (2009) e Paulina Palmer (2016).

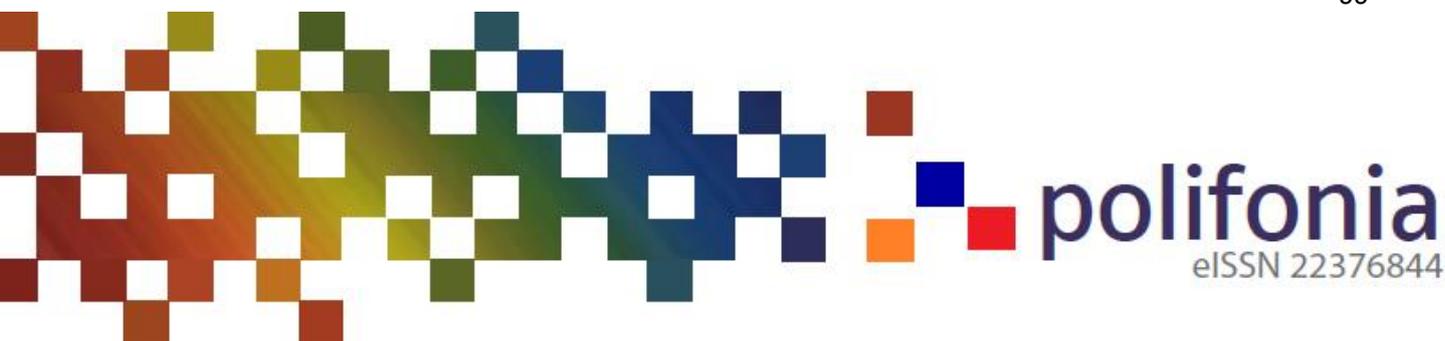


1. A sexualidade *queer* e o potencial subversivo da representação de Alice Nutter

Em *The Daylight Gate*, desejos e sexualidades *queer* são representados como espaços de resistência contra o poder heteronormativo. Winterson ambienta a narrativa em um mundo onde o controle político e cultural é exercido, nos termos de Foucault, através dos “desdobramentos da sexualidade” (1998, p. 71. Tradução do autor). Foucault defende que a sexualidade se torna um meio de controle e reconhecimento social. O mundo do romance de Winterson é estruturado por relações socioculturais repressivas, fundadas em tabus sexuais, tais como o incesto e o desejo homoerótico – tabus que, ironicamente, são evocados com tão constância que se tornam conceitos familiares à sociedade hegemônica. Esse processo revela as tensões obscuras entre o que é aceitável e familiar e o que é reprimido, fonte de medo e ansiedade.

Lancashire apresenta-se como uma comunidade em que o poder está inteiramente resguardado aos homens, cuja identidade mostra-se em sintonia com as práticas sexuais e de gênero hegemônicas; esse poder é exercido através dos privilégios de classe e gênero e das variadas metamorfoses do abuso, seja psicológico ou físico, da violência sexual e da perseguição política e religiosa (SHOWALTER, 1985). Todas essas formas de poder são legitimadas pelas leis monárquicas, julgadas irrefutáveis. A comunidade de Lancashire existe em uma ordem inflexível, mantida por meio de constante vigilância, assim como por punições severas, muitas vezes aplicadas baseadas em meras especulações. Desse modo, a liberdade individual é negada a fim de que se mantenha o *status quo*.

Alice Nutter, a protagonista, é caracterizada como uma mulher autossuficiente. Jovem, recém-viúva, ela se muda para Manchester no intuito de integrar o grupo de estudos alquímicos do notório místico John Dee, o médico e astrólogo pessoal da Rainha Elizabeth. Alice acaba criando uma técnica para tingir tecidos, o que lhe garante uma fortuna. Nos tropos da alquimia, o Grande Trabalho diz respeito a transmutar metais brutos e inferiores, como o ferro, em materiais nobres, como o ouro; esse processo seria uma metáfora para uma exploração e elevação pessoal místico-intelectiva através da



escada ascensionária. O ouro, em si, representa a forma material do sol, o conhecimento e tudo aquilo que tem relação com o caráter apolíneo da vida.

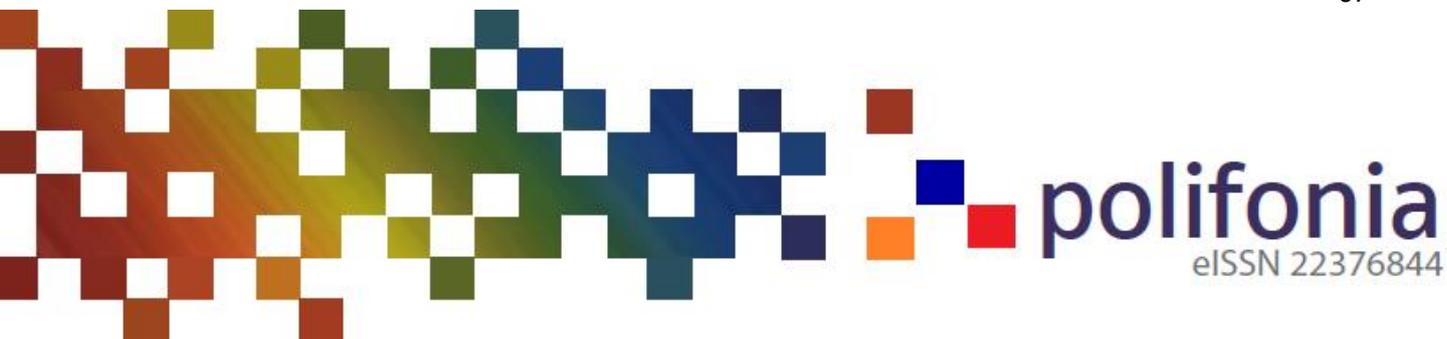
Um dos místicos do grupo, Edward Kelley, afirma que tivera uma visão com um anjo que lhe dissera que “O Grande Trabalho visa dissolver todas as fronteiras. O Grande Trabalho visa transformar uma substância em outra – um ser em outro. Nós seríamos liquefeitos um no outro. Nós seríamos transmutados” (WINTERSON, 2012, p. 59. Tradução do autor)¹. Baseado em tal afirmação, o grupo organiza um ritual orgiástico. Todavia, quando o momento chega, Alice não participa da cena, apenas a observa: “Eu era tímida e discreta. Elizabeth Southern não era. [...] Eles se aproximaram e a tocaram e ela os beijou igualmente. Ela não sentia vergonha nem medo. O que eu sentia? Nem desejo nem temor. Eu sentia orgulho. Isso parece estranho a você? Eu sentia orgulho dela” (WINTERSON, 2012, p. 60. Tradução do autor)². A visão positiva de Alice em relação a expressões de sexualidades dissidentes fica clara no orgulho que ela sente perante a figura impetuosa de Elizabeth, e essa também é a razão que pela qual ela se evolve com Elizabeth. Depois do sexo, os homens se retiram, então a atração e afeto que as mulheres sentem uma pela outra são consumados pela primeira vez: “Ela me beijou nos lábios, pôs a mão entre minhas pernas e me acariciou até que não houvesse nada em minha mente a não ser a cor magenta. ‘Este é o nosso amor’, ela disse” (WINTERSON, 2012, p. 61. Tradução do autor)³.

Paracelso foi um místico influente no período, particularmente sobre o trabalho de Dee. Combinando Cabala e vertentes místicas judaicas, Paracelso visava a transmutação da matéria a partir do estudo das influências e interações entre diferentes partes, ou unidades, do universo. Dessa forma, o Grande Trabalho, associado a uma sexualidade divergente, sugere que a transformação do eu no outro oferece

¹ Cf. o trecho original: The Great Work was to dissolve all boundaries. The Great Work was to transform one substance into another – one self into another. We would merge. We would be transformed.

² Cf. o trecho original: I was shy and modest. Elizabeth Southern was not. [...] They moved to touch her and she kissed them both equally. She had no shame, no fear. What did I feel? I did not feel desire or fear. I felt proud. Does that seem odd to you? I was proud of her

³ Cf. o trecho original: She kissed me on the lips. She put her hand between my legs and stroked me until I had nothing in my mind but the colour of magenta. ‘This is our love,’ she said



potencialidades subversivas para um indivíduo. Se consideramos que o caráter mutável e de constante devir do trabalho alquímico remete à noção performática da identidade (BUTLER, 1990), a prática de sexualidades dissidentes, esse tronar-se *queer*, quando posta em paralelo à busca alquímica por conhecimento, desestabiliza noções hegemônicas a respeito de poder. Ou seja, tornar-se *queer* equivale a trilhar um caminho de experiência e conhecimento.

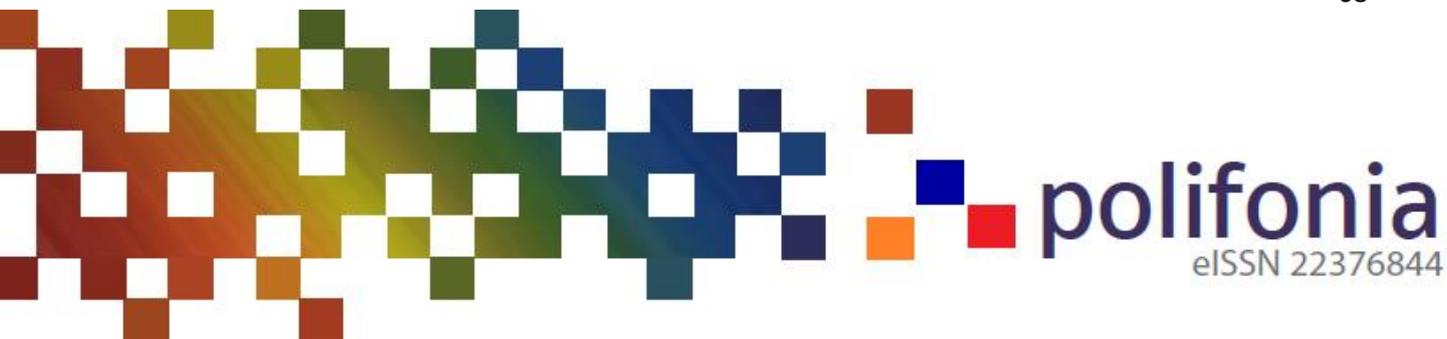
Depois de despender alguns anos em Manchester, o grupo migra para Londres, onde Alice e Elizabeth dividem os aposentos e vivem um satisfatório período de vida conjugal. Mas o relacionamento das personagens naufraga em águas turvas, uma vez que Elizabeth tende às instâncias sombrias da magia. Dee, em uma conversa velada com Alice, afirma:

“Elizabeth. Eu não posso salvá-la. Ela tomou a Trilha da Mão-Esquerda.”
 “Você está me dizendo que existe um Diabo – com forcado e cascos? O Inferno? Um Diabo que tomou a alma dela?”
 “O Cavalheiro Sombrio não tem nem forcado nem cascos, mas ele é o Senhor do Inferno” (WINTERSON, 2012, p. 123. Tradução do autor)⁴.

Ao tomar conhecimento que Elizabeth passara a trilhar os caminhos sombrios da magia, Alice escreve para ela em busca de reconciliação. Por hora, ela não obtém êxito. Alice se muda e vive uma vida próspera por um tempo, posteriormente decidindo retornar a Lancashire – conforme a narrativa avança, descobrimos que a razão do retorno tem a ver com a própria Elizabeth.

A riqueza, inteligência e independência de Alice a transformam em objeto de suspeita na reservada localidade de Lancashire, principalmente entre os homens. Sua associação passada com John Dee, conhecimentos e intelectualidade, assomados aos boatos sobre sua sexualidade, são percebidos como perigosos. Ela representa a agência feminina e excede os papéis designados à mulher em um meio social dominado pela hegemonia masculinista heteronormativa (PALMER, 2016). A tendência subversiva de

⁴ Cf. o trecho original: “Elizabeth. I cannot save her. She has taken the Left-Hand Path.”/ “Do you say that there is a Devil – pitchfork, hooves, Hell – who has taken her Soul? Do you say that?”/ “The Dark Gentleman has neither pitchfork nor hooves but he is Lord of Hell” (WINTERSON, 2012, p. 123).



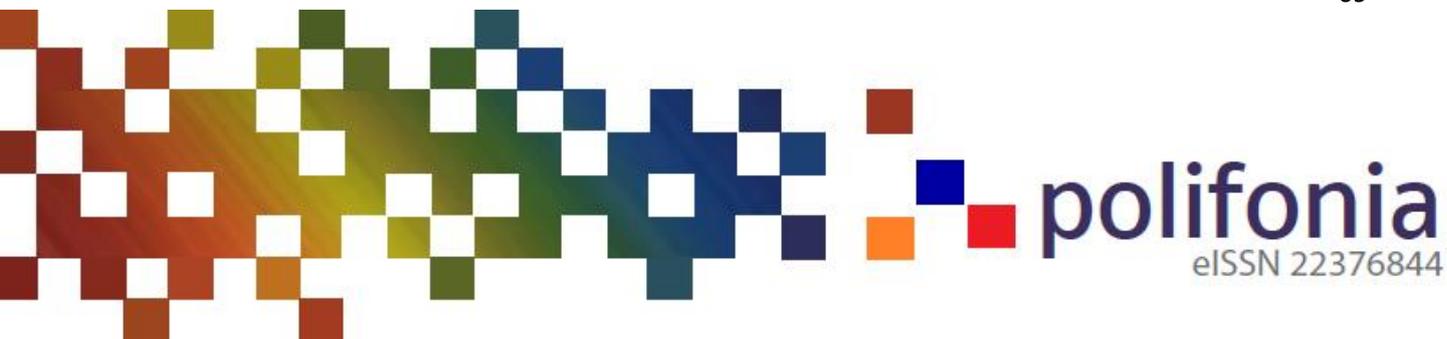
Alice pode ser exemplificada através do processo legal que ela instaura contra seu vizinho, um influente magistrado local, Roger Nowell, acerca da titularidade de uma porção de terras:

Roger Nowell era viúvo. Alice Nutter era viúva. Ambos eram ricos. Eles teriam formado um bom partido. As terras de Alice divisavam com Read Hall. Mas eles não fizeram a corte, eles procuraram a lei. Roger Nowell reivindicava uma porção daquelas terras limítrofes. Alice Nutter defendia que as terras eram suas. Ela venceu o processo. Roger Nowell jamais havia perdido qualquer coisa antes – exceto a esposa (WINTERSON, 2012, p. 42-43. Tradução do autor)⁵.

Ambas as personagens parecem compartilhar certas características, como a própria estrutura simétrica do excerto sugere. Alice e Roger são ricos donos de terras e, como o subsequente diálogo sugere, resguardam uma distância crítica em relação às crenças e preconceitos das autoridades locais. Ainda assim, a conjunção adversativa “mas” (“*but*”) introduz uma controvérsia tão intensa que se enraíza em sua relação, minando qualquer possibilidade de relacionamento – uma possibilidade viável, uma vez que Alice se revela bissexual. A vitória de Alice na questão das terras inicia um conflito velado que culmina quando Roger a detém sob a acusação de bruxaria. Juntamente com as outras suspeitas, ele a condena a ser julgada pela corte local, ou seja, pelas mesmas pessoas que o próprio Roger retém certo distanciamento cético. Mais do que qualquer coisa, o ato do magistrado sugere que seu ressentimento teria influenciado sua decisão, uma vez que “Roger Nowell jamais havia perdido qualquer coisa antes”; e Alice, ao desafiar o *status quo*, torna-se alvo de represálias e perseguição social, o que acarreta em sua morte.

Além disso, Alice vive sozinha e performa atividades normalmente relegadas à esfera masculina, como o fato de cavalgar montada em vez de utilizar uma sela lateral, como era o esperado de uma mulher no período. Ao habitar espaços e performar práticas

⁵ Cf. o trecho original: Roger Nowell was a widower. Alice Nutter was a widow. They were both rich. They could have been a match. Alice’s land abutted Read Hall. But they had not courted; they had gone to law. Roger Nowell claimed a parcel of land as his. Alice Nutter claimed it as hers. She had won the lawsuit. Roger Nowell had never lost anything before – except his wife (WINTERSON, 2012, p. 42-43).



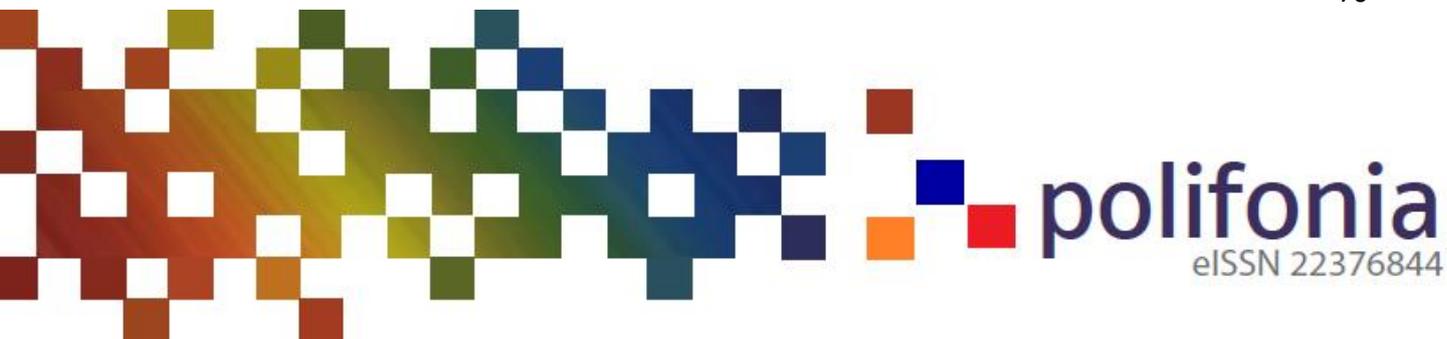
sociais não designadas ao gênero com o qual ela se identifica, Alice afasta-se dos espaços típicos que uma sociedade masculinista relega às mulheres. Uma vez que esses espaços são definidos por práticas sociais e relações de poder relativas à integração e exclusão dos indivíduos, podemos também compreender práticas corporais e espaços sociais como redes de ações e relações interpessoais (MCDOWELL, 2013). A partir dessas práticas, espaços são compreendidos como ideológica e culturalmente construídos, atuando na produção e reprodução da ordem social. Alice desafia esse sistema de diferenças entre os gêneros no qual a estrutura social é fundamentada. Ou seja, ela é uma exceção e se torna um sintoma desafiador à ordem estabelecida. E ela o é devido à sua sexualidade *queer*, o que demonstra a centralidade da sexualidade, do gênero e do corpo no desenvolvimento do romance.

Alice possui uma retórica desconcertante, algo que ela aplica na defesa de si mesma e de outras mulheres em situação vulnerável. Esse é o caso das acusadas de bruxaria, da família Device, que Alice abriga em suas terras e permite que vivam em uma torre sem qualquer custo. Alice afirma que

“Eu vou interceder com você em favor da família dela.”
 “Em favor de bruxas confessas?”
 “Essas mulheres são pobres, ignorantes. Elas não têm poder no seu mundo, por isso elas reivindicam qualquer tipo de poder que encontrem no delas. Eu sinto compaixão por elas.”
 “Compaixão? Elizabeth Device prostitui as próprias filhas.”
 “E quanto aos homens que as pagam?” (WINTERSON, 2012, p. 49. Tradução do autor)⁶.

Alice inverte o sujeito e o objeto da sentença (mulher – homem; homem – mulher) e, assim, denuncia a manufatura do sistema de poder e sua manutenção, o que revela a maleabilidade da linguagem. Depois dessa resposta, eles se calam; ou melhor, ela os cala, ultrapassando mais uma vez os limites do que seria hegemonicamente aceitável.

⁶ Cf. o trecho original: “I would intercede with you on behalf of her family.”/ “On behalf of self-confessed witches?”/ “Such women are poor. They are ignorant. They have no power in your world, so they must get what power they can in theirs. I have sympathy for them.”/ “Sympathy? Elizabeth Device prostitutes her own children.”/ “And what of the men who buy?”



A postura de Alice também ameaça as concepções dos homens ao seu redor, sugerindo o rompimento das convenções sociais que fundamentam papéis de gênero. Diversos personagens masculinos tecem comentários negativos devido ao fato de Alice sair sozinha. Até mesmo seu olhar parece possuir algo de não convencional. A personagem Thomas Potts, um influente político, encontra-se com ela pela primeira vez a caminho de assistir à peça *The Tempest*, de Shakespeare, acompanhada de Roger Nowell e outras autoridades. Potts “havia ficado curioso para conhecer Alice Nutter, mas ela o deixou agitado. Alguma coisa no jeito com que ela olhava para ele o fazia se sentir menos importante do que ele sabia ser” (WINTERSON, 2012, p. 84-85. Tradução do autor)⁷. Além do olhar que o perturba, ela parece revelar nele certa fragilidade, algo que jaz por trás do verniz social, da certeza pessoal da importância de Potts, denunciando a fabricação desse sentido autoindulgente de importância – mesmo que a própria personagem não se dê conta disso.

2. O risco da subversão e a abjeção das *Device*

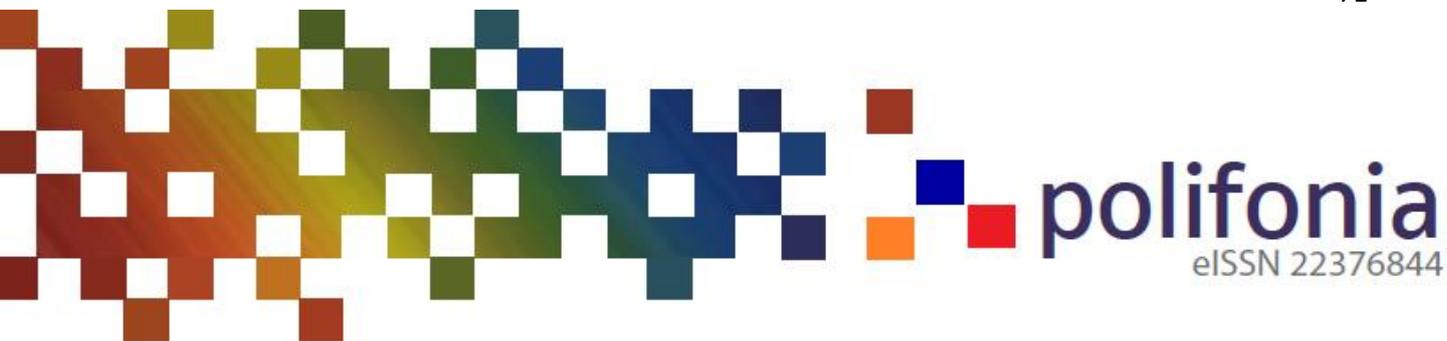
The Daylight Gate revela-se um romance sobre espaços limítrofes, cuja transgressão causa a abjeção de sujeitos divergentes. A desolada paisagem de Lancashire, apresentada no prologo, dá tom a todo o romance e já sugere que Pendle seria um lugar limiar:

O Norte é um lugar soturno. Não é seguro ser sepultado no lado norte da igreja, e a Porta Norte é a passagem dos Mortos. O norte da Inglaterra é indomado. Pode ser subjugado, mas jamais domesticado. Lancashire é a porção selvagem da região indomada. [...] Não há marcos para os viajantes. Cedo ou tarde demais, a névoa se adensa. Apenas um tolo ou aquele que de intentos sombrios cruzaria Pendle à noite.

Vê-se todo o condado de Lancashire do platô da Colina de Pendle. E há quem diga que também é possível ver outras coisas. Este é um lugar assombrado. O caminho dos vivos e dos mortos se encontra na colina (WINTERSON, 2012, p. 1. Tradução do autor)⁸.

⁷ Cf. o trecho original: [H]ad been curious to meet Alice Nutter but she made him nervous. Something about the way she looked at him made him feel less important than he knew himself to be.

⁸ Cf. o trecho original: The North is the dark place. It is not safe to be buried on the north side of the church and the North Door is the way of the Dead. The north of England is untamed. It can be subdued but it cannot

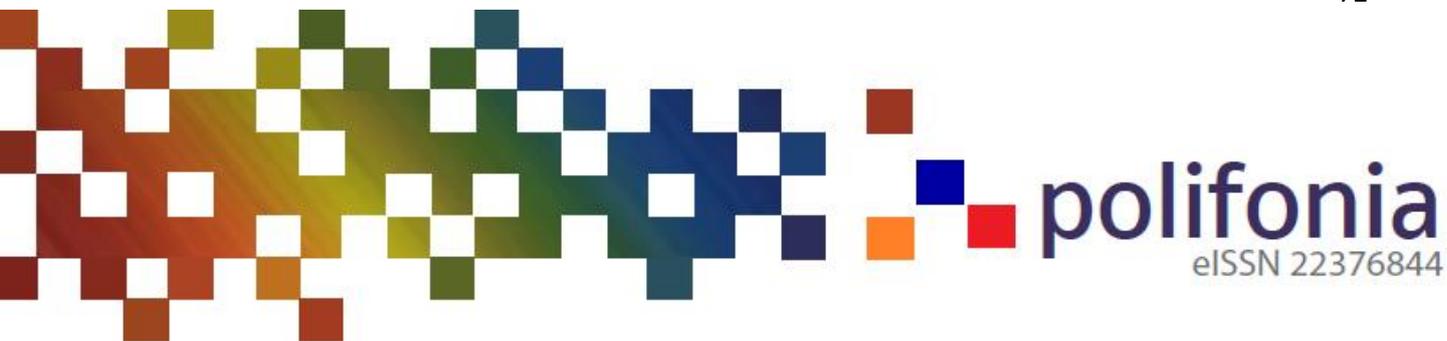


Silvia Antosa (2015) menciona que Winterson se apropria de eventos históricos e constrói um enredo complexo que questiona a linha limítrofe entre o real e o fantasmático. Por outro lado, o romance também seria ambientado em um mundo em que o real se mescla ao fantástico, representado por intromissões espectrais, como a manifestação do fantasma de Dee, que intentava alertar Alice do perigo iminente. No entanto, Fred Botting (2004) comenta que em muitos casos as fantasmagorias das narrativas góticas se reportam aos fantasmas da mente, às ansiedades sociais, justamente como sexualidades *queer*. Além disso, o espaço ficcional do romance poderia muito bem remeter ao que Steve Bruhm (2002) chama de animismo mágico, que diz respeito ao processo pelo qual emoções de medo e excitação dissimulam o indivíduo em acreditar que as fantasmagorias da mente assumem forma material e presença real.

A evocação da neblina remete à obscuridade de Pendle. O fato de que, do topo da colina, uns veem todo o condado e outros afirmam que “também é possível ver outras coisas” oferece uma desconcertante indicação de que não há concordância e que as fantasmagorias de Pendle estão associadas mais a assombrações da mente do que a fantasmas literais. Há vários momentos em que as personagens não estão certas do que testemunharam ou acreditam ter testemunhado: Alice talvez tenha visto Southworth transmutando-se em lebre; Southworth talvez tenha visto os fantasmas de Alice e Elizabeth dançando juntas, embora seus companheiros de viagem negassem, por medo ou sinceridade, ter presenciado tal fato. Essa dubiedade perpassa todo o romance e indica, de fato, os efeitos da perseguição e violência político-social infligida nas personagens.

Nos estudos do gótico, e por consequência no gótico *queer*, questões relativas a corpo, gênero e sexualidade mostram-se sempre em tensão. Representações de corpos divergentes, performances de gênero e identidade se revelam como objetos daquilo que o discurso hegemônico ao mesmo tempo deseja e transmuta em algo abjeto. E, no romance,

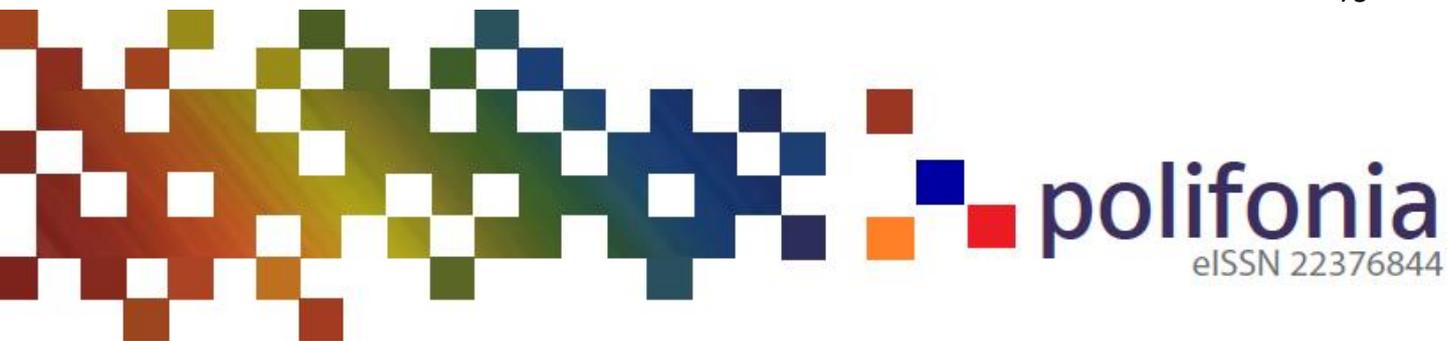
be tamed. Lancashire is the wild part of the untamed. [...] There are no landmarks for the traveller. Too early or too late the mist closes in./ Only a fool or one who has dark business should cross Pendle at night. Stand on the flat top of Pendle Hill and you can see everything of the county of Lancashire, and some say you can see other things too. This is a haunted place. The living and the dead come together on the hill



a colina de Pendle tem relação direta com o estado de abjeção imposto aos párias da sociedade. Por isso, o conceito de abjeção, cunhado por Julia Kristeva em *Powers of Horror* (1980), oferece aporte a abordagens *queer* do gótico e, por isso, o conceito garante aporte teórico também ao presente ensaio. A obra de Kristeva aparece como referência em obras fundamentais aos estudos do gótico, como *Gothic* (1996), de Fred Botting, e no primeiro volume de *The Literature of Terror* (1996), de David Punter.

A teoria de Kristeva contraria as noções da psicanálise convencional (contemporâneas à publicação da obra), que compreenderia que a construção da identidade do sujeito estaria fundamentada em uma relação opositiva e constitutiva entre sujeito e objeto e em uma série de pressuposições concernentes a padrões simbólicos nascentes, por vezes tidos como pré-discursivos – são exemplos disso a debatida oposição entre edipiano e pré-edipiano, a relação opositiva entre o sancionado e o tabu e a suposição de que o desejo é distinto do objeto de desejo. No entanto, para Kristeva, sujeito e objeto têm traços identitários inerentes, em si mesmos e a respeito de si mesmos. Essa reconfiguração das coisas ocasionou uma mudança na maneira como pensamos as fronteiras que demarcam as relações entre o eu e o outro.

O conceito de abjeção questiona a garantia de integridade do eu da identidade, ao passo que a própria noção de abjeção, daquilo que é excluído, rejeitado, recusado, torna um tanto brumosa e porosa as fronteiras desse eu; a teoria de Kristeva propõe que o outro – e de fato qualquer instância desse outro que é tabu, paradoxalmente desejado e repudiado – talvez já faça parte do eu. Nesse sentido, o eu possuiria qualidades definidoras, por vezes ocultas, capazes de, ora ou outra, irromper à superfície e denunciar a falsidade da aparente integridade do eu. Esse processo diria respeito àquilo que é simbolizado ou representado como abjeto. Além disso, Kristeva compreende que o corpo, suas excreções e secreções, denunciaria as qualidades materiais do que é tornado abjeto, uma vez que o corpo estaria constantemente engajado em processos de abjeção, que compreenderiam a rejeição de dadas substâncias, algo que em si já denunciaria a ilusão da inteireza e constância do corpo e do eu.

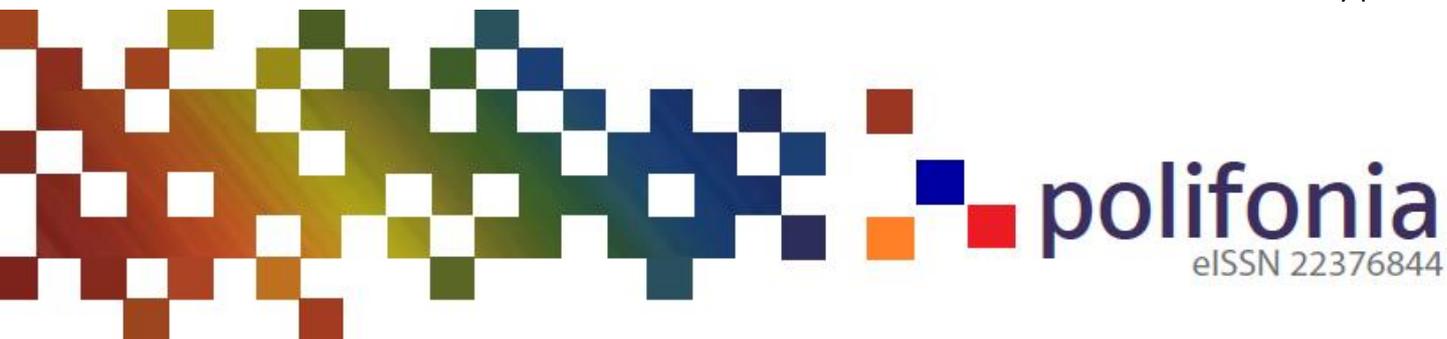


A questão do abjeto encontra ressonância principalmente nas mulheres da família Device. O espaço em que as personagens habitam, a torre Malkin, é representado como decadente e depredado, embora seja um ambiente dominado por figuras femininas, que de fato praticam rituais mágicos considerados ímpios – Elizabeth Device, quando presa, cozinha uma cabeça humana durante a preparação de um feitiço no intuito de atrair a atenção do Dark Gentleman. Ainda assim, a narrativa sugere que, por trás de tais práticas, haveria um ímpeto de autoafirmação, uma vez que essas mulheres foram excluídas do jogo social de Lancashire devido ao gênero, classe social e ao fato de a família ser considerada uma família de bruxas e, por isso, ostracizada. A narrativa também deixa a critério da leitora se as práticas mágicas de fato surtem efeito ou se não passam de uma resposta simbólica ao estado de exclusão das mulheres.

Após a acusação inicial de bruxaria empreendida por John Law contra Alizon Device, assim como dos desdobramentos do enredo, as Device são jogadas na masmorra do castelo de Lancaster enquanto esperam pelo julgamento. Se antes seu estado já era degradado devido à pobreza, agora se opera uma drástica mudança. As mulheres aprisionadas já não se distinguem do ambiente, sendo descritas como imundas e horríveis. Seus corpos estão cobertos por chagas, sangue, pus, suor e excremento. As Device foram tornadas abjetas – elas estão cobertas por secreções e exceções, sendo imersas, integralmente, em um ambiente abjeto:

O lugar fede. A drenagem não passa de uma vala escavada sob a palha. A urina escorre para longe, e as fezes se acumulam em um canto. A velha Demdike costuma se agachar sobre a pilha de dejetos e comumente perde o equilíbrio e cai sobre ela. Seu vestido está besuntado de excrementos. Ela tem feridas purulentas entre as pernas. [...] Assim que o pão é lançado através porta, os ratos se atacam, e elas precisam afugentá-los a pontapés. Existem quatro ou cinco ratos. Havia mais. Mas elas os comeram. [...] Há todo tipo de doença impregnada nessas paredes (WINTERSON, 2012, p. 80-81)⁹.

⁹ Cf. o trecho original: The place stinks. Drainage is a channel cut into the earth under the straw. Their urine flows away, their faeces piles into a corner. Old Demdike squats over the mounting pile and generally loses her footing and slips into it. Her dress is smeared with excrement. She has weeping sores between her legs. [...] When the bread is thrown through the door, the rats squeal at it and have to be kicked away. There are four or five rats. There were more. The rest have been eaten. [...] Every kind of disease is in these walls.



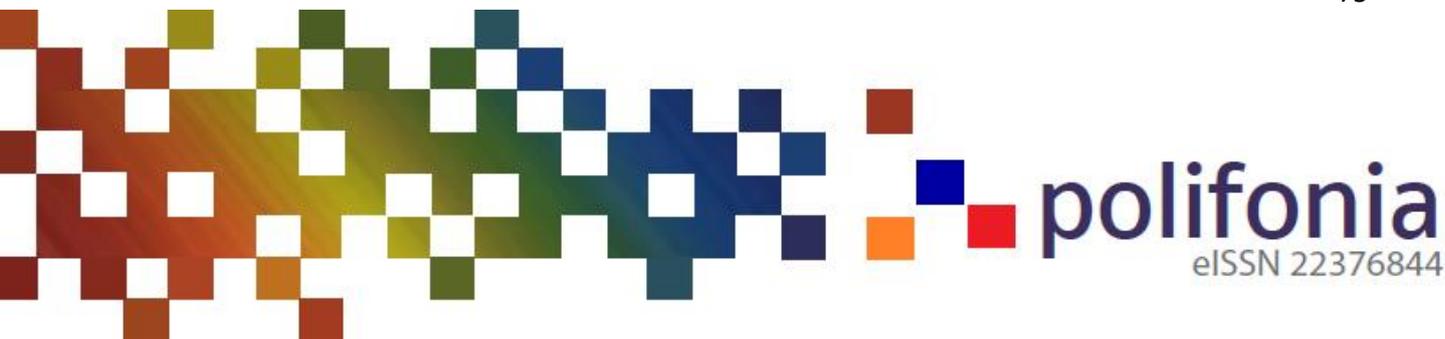
A descrição das mulheres aprisionadas ressoa o comentário de Kristeva, pois as Device se encontram em uma posição abjeta, no sentido de algo “radicalmente excluído, que nos aponta para um lugar onde o sentido se esvai” (KRISTEVA, 1982, p. 2. Tradução do autor). Esse processo de abjeção total, física e social, mostra-se essencial para a manutenção da ordem hegemônica, tanto prática quanto simbólica, que visa suprimir as “indomadas” Device a fim de garantir a superioridade do caráter heteronormativo do *status quo*.

Quanto mais perto da morte, mais desumanizadas as Device se tornam, beirando características animais; e seus corpos tornados abjetos representam sua proximidade com a materialidade e com a morte, o que provoca tanto o reconhecimento quanto a negação de sua corporalidade e, nesse sentido, também de suas identidades enquanto sujeitos. Ou seja, as Device se tornam exemplos notórios da noção de abjeto cunhada por Kristeva, uma vez que foram transmutadas em objetos de desejo, pois essas mulheres sofrem abuso sexual dos guardas da masmorra, talvez no intuito de possuir quem não pode ser possuído ou destruir o que não pode ser domesticado; ao mesmo tempo, nessa relação dual, elas são tornadas abjetas, pois são apagadas do meio social a fim de garantir a manutenção da ordem das coisas.

Conforme a narrativa progride, descobrimos que a personagem conhecida como velha Demdike é, na verdade, Elizabeth Southern, a antiga amante de Alice. Elizabeth também é a razão pela qual Alice volta a Lancashire, pois ela deseja recuperar seu amor de outrora. Nesse contexto, o desejo de Alice se funda na perda desse mesmo amor. A relação entre amor e perda é central ao romance, sugerindo que um implica o outro, como contrários necessários. Christopher Southworth, padre católico e amante de Alice, encontra Demdike na prisão, que o confunde com o Diabo, o Dark Gentleman do romance:

Christopher a empurrou. “Afastese de mim, sua bruxa decrépita! Quem é você?”

“Demdike. Eu sou a Demdike! Você já tem a minha alma. Aqui está o meu corpo.” O cabelo dela estava emaranhado. A pele se reduzia a pelanca, marcada por veias avermelhadas ao redor do nariz e nas bochechas. Pelos cresciam de



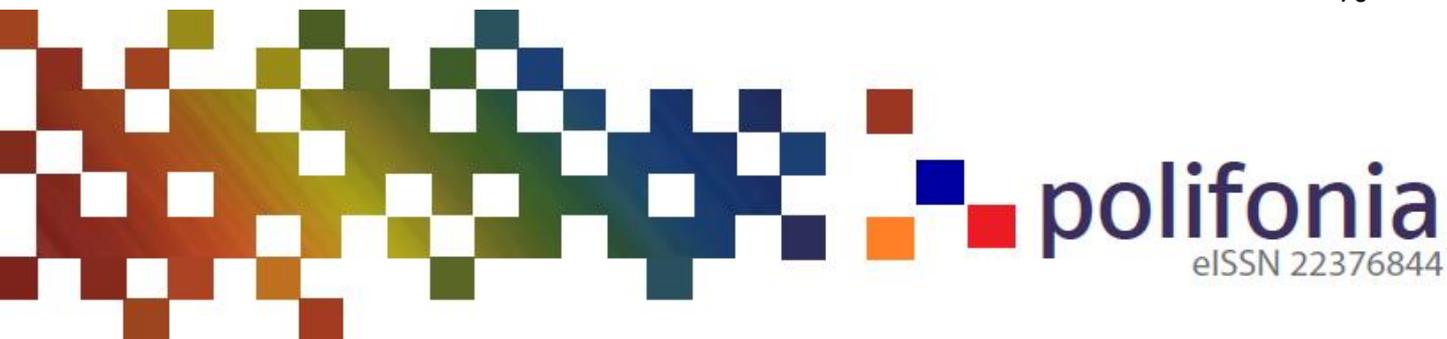
manchas na pele. Ele não soube o que dizer nem o que fazer. Era esta a amante de sua amante? (WINTERSON, 2012, p. 145-146. Tradução do autor)¹⁰.

Christopher reconhece que a “bruxa decrépita” (*hag*) seria o amor perdido de Alice. O processo de abjeção parece ter arrancado não apenas a sanidade de Elizabeth, como também a juventude e a beleza, tornando-a não mais do que uma massa sem forma esvaziada de sentido e de parte de sua identidade anterior. Aprisionada na cela escura, ela apenas espera em meio aos próprios excrementos a vinda do Dark Gentleman. Christopher pondera se as coisas poderiam ter sido diferentes entre Alice, Elizabeth e ele próprio, pois “Demdike o torna consciente da inevitabilidade da passagem do tempo e dos vestígios que escolhas individuais e coletivas deixam em cada um de nós e em nossos corpos” (ANTOSA, 2015, p. 163. Tradução do autor).

Considerações finais

Winterson ficcionaliza a história de um grupo de mulheres enforcadas por bruxaria no século XVII e recria suas vidas e experiências em um romance gótico *queer*, o que vai ao encontro da ênfase que críticos contemporâneos dão à importância da investigação da história de sujeitos oprimidos e silenciados. Heather Love critica a tendência contemporânea em descrever o que ela compreende como uma idealização do passado. A autora afirma que, em vez de amenizar as dificuldades que indivíduos *queer* viveram em séculos passados, construindo o que ela chama de “genealogia otimista de identidades *queer* e da experiência feminina” (2009, p. 32. Tradução do autor), seria necessário focar e reconhecer o caráter opressor sob o qual essas pessoas viveram. Por outro lado, Carolyn Dinshaw afirma que suas pesquisas sobre as vidas de mulheres do período medieval foram motivadas por “um impulso histórico *queer*; o impulso de tecer

¹⁰ Cf. o trecho original: Christopher pushed her off. “Get away from me, you hag! Which one are you?” “Demdike. I am Demdike! You have my Soul. Here is my body”. Her hair was matted. Her skin was thin and lined with red vein marks round her nose and cheeks. Hairs grew from her moles. Her neck had joined her shoulders. The rest was a shapeless mass. He did not know what to say or what to do. Was this the lover of his lover?

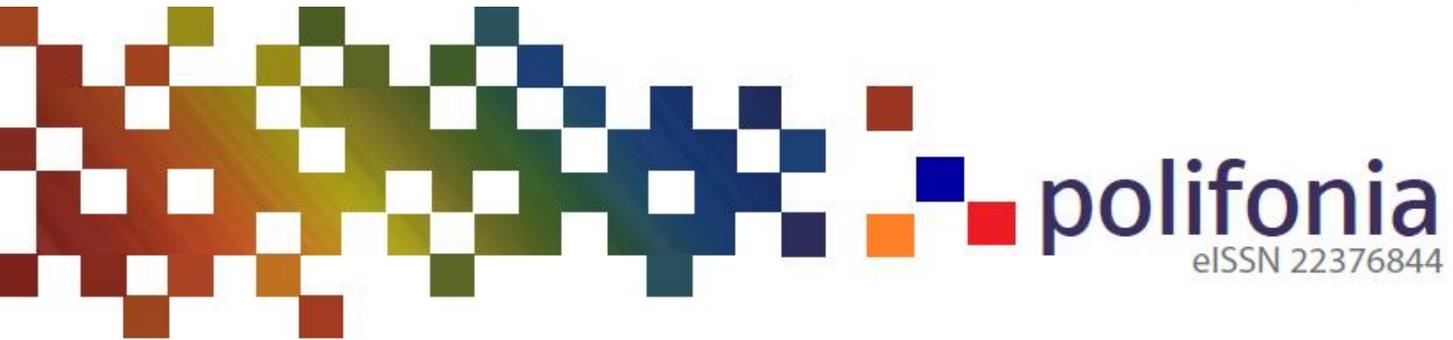


conexões através do tempo” (1999, p. 1. Tradução do autor), comentando que o objetivo de suas pesquisas seria justamente tecer uma concepção imaginada acerca de uma comunidade marginalizada. Seria necessário imaginar, ela admite, uma vez que a maioria das mulheres que viveram nesses períodos não possuía a capacidade letrada para registrar suas vidas, e um pesquisador não teria tanto material com o qual trabalhar.

Considero que ao explorar sexualidades transgressivas, desejos proibidos e perda, Winterson apresenta concepções que perturbam a estabilidade da ordem social. Assim, a narrativa expõe a natureza construída da identidade de gênero e da sexualidade, desarmando as bases dessa mesma ordem sociocultural em que noções de gênero e sexualidade se fundam. *The Daylight Gate* seria, de fato, uma narrativa sobre limites. O título do romance já se refere a um momento limítrofe entre o dia e a noite, quando luz e escuridão fundem-se em uma coisa só, gerando uma terceira noção, em que as certezas se diluem. Nesse espaço ficcional – seja a colina de Pendle ou o vaporoso laboratório alquímico –, diferentes mundos colidem, incluindo o mundo (ou visão de mundo) *queer* de Alice e o hegemônico de Roger. Vale mencionar que Winterson se utiliza do termo “indomada” (*untamed*) para dar conta de Pendle, algo que parece se referir também à Alice, uma vez que “ainda persiste a tradição, ou superstição, de que uma menina nascida na Floresta de Pendle deve ser batizada duas vezes; uma na igreja, outra na lagoa escura no sopé da colina. Assim a colina há de conhecê-la” (WINTERSON, 2012, p. 2. Tradução do autor)¹¹. Alice faz o que faz, é o que é, justamente por ser *queer*, algo que a impele ao limite e, assim, também oferece potencialidades subversivas de representação.

No caso das *Device*, elas se tornam exemplos notáveis da noção de abjeto cunhada por Kristeva, uma vez que foram transmutadas em objetos de desejo, pois essas mulheres sofrem abuso sexual dos guardas da masmorra, talvez no intuito de possuir quem não pode ser possuído ou destruir quem não pode ser domesticado; ao mesmo tempo, nessa relação dual, elas são tornadas abjetas, pois são apagadas do meio social a fim de garantir

¹¹ Cf. o trecho original: [T]here is still a tradition, or a superstition, that a girl-child born in Pendle Forest should be twice baptised; once in church and once in a black pool at the foot of the hill. The hill will know her then.

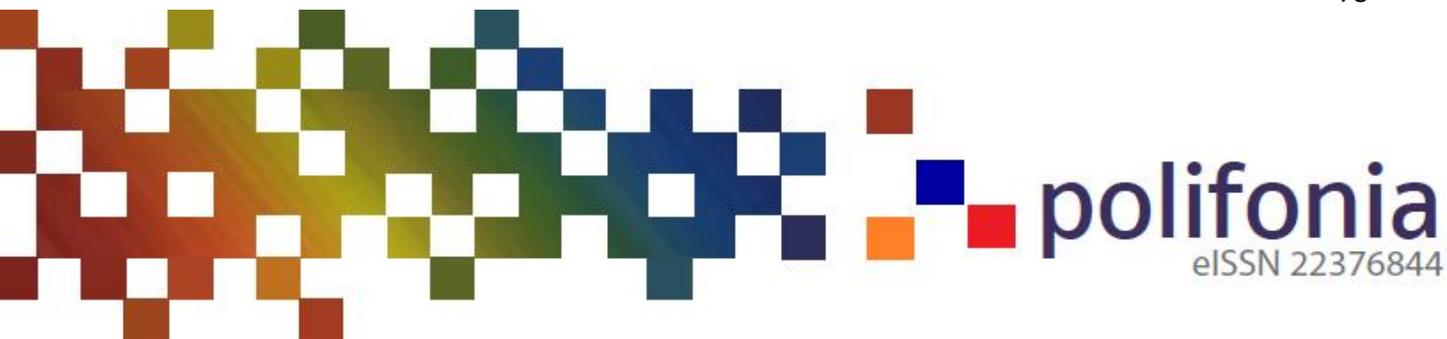


a manutenção da ordem das coisas. Vale mencionar também que elas são tornadas abjetas justamente por clamarem para si um tipo de poder a elas negado, exatamente o argumento que Alice apresenta a Roger: “[e]las não têm poder no seu mundo, por isso elas reivindicam qualquer tipo de poder que encontrem no delas” (WINTERSON, 2012, p. 49. Tradução do autor)¹². Essa angústia dual diante das Deice, de corpos ao mesmo tempo desejados e temidos, potencializa o processo de abjeção infligido sobre elas, filhas do norte e, por conseguinte, “*untamed*”.

Referências

- ANTOSA, Silvia. In a Queer Gothic Space and Time: Love Triangles in Jeanette Winterson’s *The Daylight Gate*. *Altre Modernità*, n 13, v. 05, 2015, p. 152-167.
- BOTTING, Fred. **Gothic** (1996). London: Routledge, 2005.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão de identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- DINSHAW, Carolyn Dinshaw. **Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern**. Durham: Duke University Press, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **The History of Sexuality**. Volume I – An Introduction (1976). Tradução por Robert Hurley. New York: Pantheon Books, 1998.
- HAGGERTY, George E. **Queer Gothic**. Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- HUGHES, William. **Historical dictionary of gothic literature**. Plymouth, United Kingdom: Scarecrow Press, 2013.
- HUGHES, William; SMITH, Andrew Lloyd. **Queering the Gothic**. Manchester: Manchester University Press, 2009.
- HUTCHEON, Linda. **A Poetics of Postmodernism**. History, Theory, Fiction. London: Routledge, 1988.

¹² Cf. o trecho original: They have no power in your world, so they must get what power they can in theirs.



KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror**: An Essay on Abjection (1980). Trad: Leon Roudiez. New York: Columbia University Press, 1985.

LEWIS, Matthew G. **The Monk**: A romance (1796). Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/601/601-h/601-h.htm>>. Acesso em 15 de ago. de 2020.

LOVE, Heather. **Feeling Backward**: Loss and the Politics of Queer History (2007). Cambridge: Harvard University Press, 2009.

PALMER, Paulina. **Queering Contemporary Gothic Narrative**: 1970–2012. London: Palgrave Gothic, 2016.

PUNTER, David. **The Literature of Terror**. London: Routledge, 1996.

SHARPE, James. Introduction: the Lancashire witches in historical context. In: POOLE, Robert (Ed.). **The Lancashire Witches**: Histories and Stories. Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 1-18.

SHOWALTER, Elaine (Ed.). **The New Feminist Criticism**: Essays on Women, Literature, and Theory. New York: Pantheon Books, 1985.

WINTERSON, Jeanette. **The Daylight Gate**. London: Hammer, 2012.