

Universidade de Évora - Escola de Ciências Sociais

Mestrado em Literatura

Área de especialização / Criações Literárias Contemporâneas

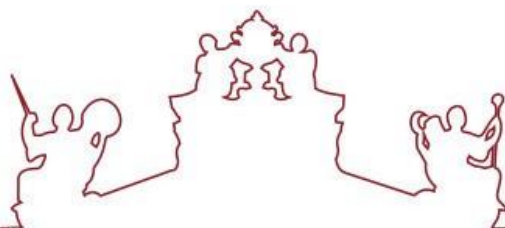
Dissertação

The weakness of a defeated race: Alguns aspectos gótico-grotescos da figura feminina na ficção de Joyce Carol Oates

Raquel Osório de Oliveira Gabriel Mourato

Orientador(es) / Maria Antónia Lima

Évora 2023



Universidade de Évora - Escola de Ciências Sociais

Mestrado em Literatura

Área de especialização / Criações Literárias Contemporâneas

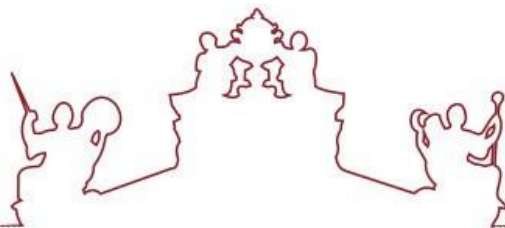
Dissertação

The weakness of a defeated race: Alguns aspectos gótico-grotescos da figura feminina na ficção de Joyce Carol Oates

Raquel Osório de Oliveira Gabriel Mourato

Orientador(es) / Maria Antónia Lima

Évora 2023



A dissertação foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Ciências Sociais:

Presidente / Cristina Firmino Santos (Universidade de Évora)

Vogais / Elisabete Cristina Simões Lopes (Instituto Politécnico de Setúbal) (Arguente)
Maria Antónia Lima (Universidade de Évora) (Orientador)

*Aos mortos que em mim habitam,
e aos vivos que me inspiram....*

Agradecimentos

Chegada ao fim desta etapa, resta-me agradecer a todos aqueles que a tornaram possível. Assim, começo por manifestar a minha gratidão à Professora Doutora Maria Antónia Lima, que orientou esta dissertação, demonstrando sempre, ao longo deste processo, disponibilidade, sábios conselhos, um olhar atento e um inestimável estímulo nos momentos mais sombrios.

O amor, a compreensão e o inestimável apoio que me foram devotados por familiares e amigos elevaram-me em cada passo dado ao longo desta solitária, mas enriquecedora trajectória.

Resumo

O objectivo da presente dissertação consiste na análise de duas obras de Joyce Carol Oates, a partir de uma perspectiva centrada nos aspectos gótico-grotescos da corporalidade feminina das suas personagens centrais. Para tal, reflectiremos, previamente, acerca de algumas características essenciais do Grotesco. Referiremos a sua natural conexão com a Literatura Norte-Americana e a sua directa associação com o Gótico. Consideramos que estas duas categorias estético-literárias são as que mais se adequam às obras em estudo. Partindo da sua análise aprofundaremos os conceitos que nos permitirão abordar a visão gótico-grotesca da autora, fundamentada pelo recurso a certos teóricos, cujas implicações físicas e psicológicas envolvidas na abordagem ao tema do corpo no feminino são evidentes ao nível de tal categorização. Nesse sentido, embora não deixemos de reflectir sobre certos aspectos psicológicos que caracterizam, igualmente, as protagonistas de *The Gravedigger's Daughter* e *Blonde*, concentrar-nos-emos, sobretudo, nos traços do Gótico-Grotesco inerentes à sua dimensão física enquanto realidade abjecta. Tanto em *The Gravedigger's Daughter*, como em *Blonde*, são transversais as problemáticas subjacentes à figura feminina num universo sócio-cultural comandado pela visão e normas patriarcais, que reduzem a mulher a mero objecto, provocando-lhe efeitos de terror físico e psíquico, os quais dialogam directamente com a tradição do Gótico feminino americano.

Palavras-chave: Gótico-Grotesco, Joyce Carol Oates; corpo feminino; abjecto; patriarcado

The weakness of a defeated race: Some Gothic-Grotesque aspects of the female figure in Joyce Carol Oates fiction

Abstract

The aim of this dissertation is to analyze two works by Joyce Carol Oates from a perspective centered on the Gothic-Grotesque aspects of the female corporeality of her central characters. To do this, we will first reflect on some essential characteristics of the Grotesque. We will refer to its natural connection with North American Literature and its direct association with the Gothic. We believe that these two aesthetic-literary categories are the most appropriate for the works under study. Based on the analysis of these categories, we will delve into the concepts that will allow us to approach the author's gothic-grotesque vision, based on the use of certain theorists, whose physical and psychological implications involved in approaching the theme of the female body are evident at the level of such categorization. In this sense, although we will not fail to reflect on certain psychological aspects that also characterize the protagonists of *The Gravedigger's Daughter* and *Blonde*, we will focus above all on the gothic-grotesque traits inherent in their physical dimension as an abject reality. In both *The Gravedigger's Daughter* and *Blonde*, the problems underlying the female figure in a socio-cultural universe dominated by patriarchal views and norms, which reduce women to mere objects, causing them physical and psychological terror, are transversal and in direct dialogue with the tradition of American female gothic.

Keywords: Gothic-Grotesque; Joyce Carol Oates; female body; abject; patriarchy

Índice

Agradecimentos	1
Resumo	2
Introdução	5
Capítulo 1 – O Gótico-Grotesco feminino e a obra de Joyce Carol Oates	9
1.1. O Gótico-Grotesco feminino na literatura norte-americana	10
1.2. A visão gótico-grotesca de Joyce Carol Oates.....	19
Capítulo 2 – <i>The Gravedigger’s Daughter</i>: corpo, abjeção e violência	24
2.1. O corpo feminino enquanto realidade abjecta.....	26
2.2. Fracasso, opressão e Grotesco segundo a figura masculina.....	34
2.3. O <i>American Dream</i> e o corpo decadente	45
Capítulo 3 – <i>Blonde</i>: corpo, abjeção e objectificação sexual	50
3.1. Norma Jeane: o corpo e o pressentimento inocente da sua corrupção	53
3.2. Mãe e filha: relações de proximidade entre corpo e loucura	63
3.3. Marilyn Monroe e o rosto encurralado da objectificação hollywoodesca.....	73
3.4. O abjecto enquanto modo destrutivo	89
Conclusão.....	96
Bibliografia	99

Introdução

Nesta dissertação, começaremos por reflectir acerca das especificidades que, desde o início, conferiram à literatura norte-americana um carácter intrinsecamente Gótico-Grotesco. Nesse sentido, tornar-se-á pertinente analisar certos aspectos associados à fundação da nação que conferem ao Gótico europeu, quando transposto para o outro lado do Atlântico, marcas muito próprias. Dentro de toda a sua riqueza enquanto modo transversal a várias artes e manifestações culturais, o Gótico, no contexto americano, nunca deixará de evidenciar, a esse nível, uma faceta marcadamente grotesca. Note-se que a compreensão desta faceta só se tornará possível através do entendimento de certas particularidades do Grotesco relacionadas com o corpo feminino, tal como teorizadas por uma série de críticos literários. No contexto da cultura norte-americana, esses aspectos intrínsecos tornam-se mais evidentes por nos encontrarmos em presença de uma cultura patriarcal que, para fins de consumo, tende a objectificar o corpo da mulher. Com efeito, Joyce Carol Oates abordará, em alguns ensaios, a dinâmica do Gótico-Grotesco que enforma grande parte da literatura norte-americana desde os seus momentos iniciais. No decurso desse exercício, a escritora acabará por referir a condição a que está sujeita a mulher, numa sociedade que traiu os ideais e aspirações presentes na sua fundação. Na visão da autora, como na de outros teóricos que abordaremos, a sociedade americana terá enveredado por um modelo industrializado de consumo em que a mulher e o seu corpo surgem violentamente descaracterizados pela acção impetuosa e implacável do patriarcado. Será, porém, na sua produção ficcional, que Joyce Carol Oates explorará a fundo esta questão. Referimo-nos ao conceito do Gótico-Grotesco, associado ao corpo feminino, no contexto da norma patriarcal que coloca em perigo a sua identidade. Com efeito, de acordo com Anne Williams em *Art of Darkness: a Poetics of Gothic*, esta sempre terá sido uma característica fundamental do Gótico. Ao colocar em evidência, nas suas manifestações literárias, o elemento que esta estudiosa denomina “otherness”, o Gótico centra-se no tratamento da figura feminina a partir do ponto de vista do género oposto. Nesse sentido, o romance gótico “addressed the terrors lurking for women within patriarchal social arrangements.” (Williams 7).

Na primeira das obras de Joyce Carol Oates que aqui nos propomos analisar, *The Gravedigger's Daughter*, demonstraremos de que forma o Gótico-Grotesco e o tratamento da figura feminina se conjugam em moldes simultaneamente avassaladores e magistrais associados ao binómio “beautiful/disgusting”. Teorizando acerca do postulado kantiano, Mojca Kuplen explica assim esta dicotomia:

An object that is aesthetically evaluated as ugly can by definition never be regarded as beautiful, while an object of disgust can exhibit, on certain occasions (when the aesthetic illusion between the nature of the object and its representation does not collapse) aesthetic beauty. (Kuplen 146)

Particularmente importante, será notar como essa dicotomia é activada nas obras de Oates, não só pela consciência da mulher relativamente a todas as especificidades do seu corpo, como pelo olhar, a um tempo lascivo e repugnado, do género oposto. Beleza, degradação das condições sociais e conseqüente decadência do corpo: estes aspectos formam uma tríade na qual as mulheres se tornam o expoente trágico do Grotesco, mas do qual os próprios homens não escapam incólumes. A essa tríade, podem também juntar-se a deformidade natural causada pelo estado de gravidez, bem como, num estágio ulterior, os efeitos do envelhecimento. As repercussões do estado de gravidez no corpo da mulher tornam-se particularmente fecundas em termos de reflexão, uma vez que, mais do que nenhum outro, é este estado que desencadeia de modo mais flagrante a dicotomia “beautiful/disgusting”, ou “fascínio/repulsa”, acabada de referir. Seja como for, trata-se de um conjunto de particularidades cuja compreensão se tornará efectiva ao estabelecer-se, cuidadosamente, uma ponte entre o literário e o estético: entre a obra de *The Gravedigger's Daughter* e a produção escultórica de Kiki Smith. À semelhança do que sucede nesta ficção de Oates, as estátuas de Kiki Smith configuram uma dinâmica abjecta que entretete, com linhas análogas, fascínio e repulsa, afecto e distância, transcendência e materialidade, esta última, nos seus aspectos mais viscerais e decadentes. Já a obra de Dorothea Tanning centra-se em aspectos do Gótico-Grotesco ligados essencialmente à maternidade. À semelhança do que sucede em *The Gravedigger's Daughter*, a gravidez coloca a mulher numa situação de extrema vulnerabilidade perante o sexo oposto. Mais tarde, Tanning acabará por enveredar por uma estética de pendor notavelmente mais experimental, na

qual serão evidenciados, através de um processo de fragmentação gótico-grotesca, os atributos femininos de cariz mais explicitamente sexual, os mesmos que surgem problematizados em *The Gravedigger's Daughter* através da relação de Rebecca Schwart com o seu próprio corpo.

No caso de *Blonde*, Joyce Carol Oates apresenta-nos uma espécie de biografia romanceada de Norma Jeane Baker/Marilyn Monroe. Concentrar-nos-emos, no decurso dessa análise, em questões não só associadas ao Grotesco e ao abjecto, como ao próprio gótico feminino tal como postulado por Ellen Moers e uma série de outros autores que oportunamente citaremos. Nesse sentido, começaremos por analisar, nesta obra, as vicissitudes do Gótico-Grotesco que marcam, indelevelmente, a infância e a adolescência da futura actriz. Nesse primeiro momento, centrar-nos-emos na análise de certos ângulos do Gótico-Grotesco como intrinsecamente feminino e, por conseguinte, ligado às propriedades sexuais e procriadoras do corpo. Será também importante estabelecer uma comparação entre a situação experienciada por Norma Jeane e a situação em que se encontravam as heroínas dos romances góticos das escritoras dos séculos XVIII e XIX. A seguir, no que concerne a uma dimensão psicológica do Grotesco que não deixa de ser referida na obra de Wolfgang Kayser e sublinhada por Mary Russo, analisaremos a relação de Norma Jeane com a figura materna e os traços do gótico feminino que se lhe associam, tais como a institucionalização a que eram votadas as mulheres nos romances góticos acabados de referir. Focar-nos-emos quer no período da infância, quer no longo período subsequente ao internamento da mãe numa instituição psiquiátrica após a tentativa de assassinato da filha, num acto em que loucura e Grotesco se equivalem mutuamente. Veremos, também, como a figura de Marilyn Monroe não constituirá mais do que uma construção artificial moldada de acordo com os padrões de objectificação sexual vigentes na sociedade americana em geral, e em Hollywood em particular, com a sua visão mercantilista do corpo feminino. Relativamente à objectificação sexual de que Norma Jeane, na figura de Marilyn Monroe, se torna alvo devido à norma imposta pelo impiedoso sistema patriarcal americano, fará também todo o sentido desenvolver os seus aspectos principais, não só em relação à elaboração artificial propriamente dita do ícone Marilyn Monroe, mas também relativamente à paródia que Cindy Sherman constrói em volta desse fenómeno.

No entanto, colocaremos em evidência, sobretudo, a comparação que pode ser estabelecida entre Hollywood e certos elementos do gótico feminino, como o castelo dominado pela figura patriarcal e o aprisionamento da heroína no interior do mesmo. Analisaremos, por fim, as verdadeiras repercussões ou sequelas causadas pela vertiginosa fama da atriz. De facto, a atriz conhecerá um processo de decadência física e psicológica com consequências devastadoras. Tratando-se de uma criação assente em padrões de beleza exacerbados, impostos pelo género masculino, esta criação vai-se degradando com a passagem do tempo, sendo cada vez mais difícil trazê-la à vida. Com efeito, Norma Jeane vai sucumbindo aos seus efeitos nefastos, até que a morte acaba por ocorrer prematuramente, mesmo que infligida por terceiros. Nesse âmbito, será importante realçar o tratamento da morte no romance gótico feminino, recorrendo, uma vez mais, ao postulado de Ellen Moers. Além disso, neste ponto, será possível estabelecer alguns paralelismos com uma das personagens de outra obra da escritora norte-americana. Referimo-nos a Betsey Rampike, figura central em *My Sister, My Love*, e à sua obsessão em não defraudar a imagem idealizada de si mesma exigida pela sociedade de consumo na qual se encontra inserida juntamente com a sua família, da qual merecem destaque o marido e a filha mais nova, Bliss Rampike. Também no caso de Betsey Rampike, assistiremos a um processo de degradação, e, principalmente, à ocorrência de uma morte, de contornos que se inscrevem no Gótico-Grotesco. No caso de *My Sister, My Love*, a obra será convocada sempre que as semelhanças com certos pormenores existentes em *Blonde* se tornarem mais ou menos evidentes.

1. O Gótico-Grotesco feminino e a obra de Joyce Carol Oates

Neste capítulo, tal como referido na introdução, traçaremos um percurso que nos conduzirá pela análise das marcas inerentes quer ao Gótico-Grotesco patente na literatura norte-americana desde o seu início, quer ao Grotesco nas vertentes intrínsecas que lhe surgem associadas no postulado de vários estudiosos. Nesse sentido, demonstraremos de que modo a produção ensaística e a produção literária de Joyce Carol Oates articulam, exemplarmente, as duas dimensões do Grotesco que aqui nos interessa considerar: a dimensão do Grotesco quando considerado em termos da definição do carácter gótico da literatura norte-americana, e a dimensão do Grotesco enquanto fenómeno estético considerado em si mesmo a partir das reflexões produzidas, por diferentes autores, no domínio crítico e teórico. Essa articulação é conseguida através da análise do tratamento da figura feminina numa sociedade patriarcal e mercantilista para a qual, exacerbados os elementos de natureza abjecta que determinam o seu carácter grotesco através do binómio fascínio/repulsa, o corpo da mulher se revela apenas como simples objecto de desejo e consumo. Desse tratamento concedido pelo género masculino, resulta uma descaracterização violenta da identidade da mulher nos seus traços psicológicos, mas, sobretudo, na sua dimensão corpórea. Tal como teremos oportunidade de demonstrar, *The Gravedigger's Daughter* e *Blonde* surgem como os exemplos mais flagrantes do que acabámos de afirmar.

1.1. O Gótico-Grotesco feminino na literatura norte-americana

O conjunto de reflexões que aqui nos propomos desenvolver em torno do Gótico-Grotesco feminino na ficção de Joyce Carol Oates parte das considerações de Leslie Fiedler acerca da tradição gótica do romance americano. Segundo Fiedler, em *Love and Death in the American Novel*, “in our most enduring books the cheapjack machinery of the gothic novel is called on to represent the hidden blackness on the human soul and society.” (xxii). Mais adiante, o mesmo estudioso reforça esta ideia ao sublinhar que “It is the gothic form that has been most fruitful in the hands of our best writers: the gothic *symbolically* understood, its machinery and décor translated into metaphors from a terror, social, and metaphysical.” (Fiedler xxiv). Nenhuma outra forma de expressão literária poderia revelar-se mais adequada às singularidades da realidade americana, particularmente aquelas que marcam o seu início, caracterizado por “...some shadows of superstitious fancy which appeared in concerns with the relation of the individual, mentally and politically, to social and religious forms of order.” (Botting 75). A própria Joyce Carol Oates, no prefácio a *American Gothic Tales*, faz radicar no período mais remoto da existência da nação, a confluência entre o Gótico como género propício à expressão literária norte-americana e as marcas grotescas que, no seio dessa expressão, se revelam subjacentes a um confronto de contornos trágicos: de um lado, um povo que, alimentado por uma retórica bíblica bem vincada, se vê a si próprio como destinado à construção de uma sociedade perfeita, do outro, a realidade hostil, misteriosa e demoníaca da natureza selvagem que esse povo encontra pela frente¹. Com efeito, a reflexão com a qual a escritora norte-americana abre o prefácio a *American Gothic Tales* é a seguinte:

How uncanny, how mysterious, how unknowable and infinitely beyond their control must have seemed the vast wilderness of the New World, to the seventeenth-century Puritan settlers! The inscrutable silence of Nature, the muteness that, not heralding God, must be a dominion of Satan's; the tragic ambiguity of human nature with its predilection for what

¹ Maria Antónia Lima define a matriz gótica proveniente dessa contradição nos seguintes termos: “o papel do Gótico na América tem sido predominantemente paradoxal, pois surgiu num país fundado pelos princípios de liberdade e felicidade recebidos pelo Iluminismo, ao passo que o seu objectivo foi o de dar expressão aos impulsos racionais reprimidos e a factores violentos que determinaram a sua herança histórica.” (*Gótico Americano*, 13).

Christians call “original sin,” inherited from our first parents, Adam and Eve. When Nature is so vast, man’s need for control—for “settling” the wilderness—becomes obsessive. And how powerful the temptation to project mankind’s divided self onto the very silence of Nature. (Oates, *American Gothic Tales* i)

Daqui resulta a pertinência da afirmação, também produzida por Fiedler, segundo a qual a literatura norte-americana, desde Charles Brockden Brown até William Faulkner ou Eudora Welty, Paul Bowles ou John Hawkes, “... is bewildering and embarrassingly, a gothic fiction, nonrealistic and negative, sadist and melodramatic – a literature of darkness and grotesque in a land of affirmation.” (26)

Allan Lloyd Smith, por sua vez, associa ao Gótico americano um carácter essencialmente reacionário e extremo, no sentido em que o Gótico tende a questionar o que se encontra culturalmente pré-estabelecido desde os primórdios da nação. Para este autor, a realidade bem menos luminosa que, sobretudo ao nível da ordem social, acaba por se afirmar no contexto do progresso deste país, acaba por ser objecto de indagação por parte dos escritores norte-americanos em geral². Com efeito, à medida que os ideais presentes na concepção utópica do *American Dream* não só se mantêm inconcretizáveis, como se convertem ainda num pesadelo infundável, “Gothic interest states and actions can also be seen to correlate with widespread social anxieties and fears.” (Smith 6). De entre estes horrores vigentes no mundo real, Smith destaca, desde o início do Gótico, a opressão das mulheres e das crianças numa sociedade patriarcal que as oprimia brutalmente e lhes negava quaisquer direitos. Note-se, nesse sentido, que o estigma lançado sobre as mulheres se funda numa visão puritana que conotava o seu género com uma ordem moral ideal. Quando transgredida, essa ordem moral provocava a própria desestabilização da ordem social. Por conseguinte, o Gótico americano, quando focado no tratamento extremo da condição feminina, é caracterizado por três aspectos essenciais. Em primeiro lugar, por uma correlação de forças entre literatura e esfera social, em segundo, pela presença da psique do indivíduo enquanto elemento brutalmente condicionado pela imponderabilidade própria dessa esfera social. O terceiro aspecto surge como resultado

² Com efeito, esclarece este autor: “Hallmarks of the Gothic include a pushing toward extremes, and that of course implies an investigation of limits. In exploring extremes, whether of cruelty, rapacity, and fear of passion and sexual degradation, the Gothic tends to reinforce, if only in a novel’s final pages, culturally prescribed doctrines of morality and propriety.” (Smith 5).

da tensão entre os dois primeiros e diz respeito à própria realidade corporal na sua horrenda descaracterização. Ainda que o horror psicológico não deixe de se associar a essa forma de expressão, sendo até o aspecto mais destacado por certos autores, a tónica colocada na corporalidade da mulher no interior do Gótico americano, dota-o de uma feição visceral que é predominantemente grotesca. Antes de tecermos as considerações necessárias à compreensão deste facto, é indispensável destacar alguns pontos preliminares, mais especificamente quanto à etimologia do termo “grotesco”. No tocante à natureza das suas primeiras definições, esta deixará implícita os seus desdobramentos futuros.

É no célebre estudo *The Grotesque in Art and Literature*, que Wolfgang Kayser explica a etimologia do termo “grotesco”, associando o mesmo à língua italiana. De facto, este estudioso esclarece como as palavras “grottesca” e “grottesco” foram utilizadas para referir um estilo ornamental encontrado em grutas descobertas, nos finais do século XV, precisamente em território italiano. Serão os próprios pintores deste país a desenvolver, no século XVI, este estilo predominantemente ornamental, transformando-o em “not only something playfully gay and carelessly fantastic, but also something ominous and sinister in the face of the world totally different from the familiar one” (Kayser 24). Partindo da inspiração que Raphael vai buscar a este estilo, o estudioso alemão fala do modo como, inspirando-se nos objectos do mundo real, o mesmo subvertia as suas formas no momento em que os transferia para a pintura. A este processo de criação, Kayser associa a expressão *sogni dei pittori*, cujo sentido descreve da seguinte forma: “This term also names the sphere in which the dissolution of reality and the participation in a different kind of existence, as illustrated by the ornamental grotesques, form an experience about the nature and significance of which man has never ceased to ponder.” (19).

Circunscrevendo o Grotesco à literatura norte-americana, Dieter Meindl alude, à semelhança do que fazem Botting e Smith, ao fracasso evidente dos ideais americanos enquanto força motriz na afirmação de uma tradição literária de pendor vincadamente inseparável do Gótico-Grotesco. Mas a essa constatação, ele junta uma outra igualmente pertinente: a da tensão entre o fracasso desses ideais e as tentativas desesperadas para os

manter vivos. Essa tensão leva a que “the grotesque endows American fiction with a tradition, or continuity of the discontinuous”³ voltada para o subconsciente (Meindl 2). De acordo com este estudioso, o Grotesco surge veiculado à literatura norte-americana como “the distinctive split between the American’s practical, pragmatic, realistic side and their narrative romantic and imaginative idealism” (4). Citando Paula M. Urubu, Meindl conclui, categoricamente, que “The grotesque is thus seen as representing the fragmented American Psyche. (Meindl 4).

Apesar de toda a pertinência concedida por Meindl à feição psicológica intrínseca, no caso específico da literatura norte-americana, ao Grotesco, Justin Edwards chama a atenção, em tom peremptório, para o facto de “weird and peculiar thoughts and visions are not [...] just figments of the imagination. [...] For grotesque also manifests in the corporeal, material world of the physical body” (1). Daí que Frances S. Connelly, ao dissertar sobre as especificidades mais marcantes do Grotesco enquanto fenómeno estético, coloque a tónica não na esfera psicológica, mas no domínio corporal, afirmando o seguinte:

Grotesque also describes the aberration from ideal or from accepted convention, to create the misshapen, hugely exaggerated or even formless. This type runs the gamut from deliberate exaggerations of caricature, to the unintended aberrations, accidents, and failures of the everyday world represented in realist imagery, to the dissolution of bodies, forms and categories. (*Modern Art and Grotesque* 2)

É também Connelly quem afirma

If the boundaries of the normative and conventional are drawn around the cultural attributes of the masculine, it is not difficult to see that the grotesque creatures threatening these

³ Maria Antónia Lima refere a imaginação dos escritores americanos influenciados pelo paradoxo de feição gótica indissociável da realidade do seu país, bem como da transgressão a que a mesma impelia, como aquela “que produziu o melhor da ficção americana, não a partir dos conceitos de unidade e harmonia, mas através das contradições de uma cultura...” (*Gótico Americano*, 13). São essas contradições que levam Richard Chase a falar de uma “poetry of disorder” e a afirmar que “The American imagination, like the New England Puritan mind itself, seems less interested in redemption than in the melodrama of the eternal struggle of good and evil, less interested in incarnation and reconciliation than in alienation and disorder.” (11).

boundaries, any aberrations from this norm, typically bear the attributes of the feminine.
(*Modern Art and Grotesque 2*)⁴

Nesse sentido, o Grotesco é caracterizado por aquilo que lhe falta: fixidez, estabilidade e ordem, todos eles atributos relacionados com a estética clássica do Belo. Estes são os mesmos atributos cuja ausência, como já vimos, caracteriza a própria tradição literária norte-americana como realidade inscrita no Gótico-Grotesco, quer na sua vertente psicológica, quer na sua dimensão corpórea. No que toca a essa corporalidade, Connelly cita Bakhtin, para quem o Grotesco se materializa na imagem de “a body in the act of becoming... never finished, never completed; it is continuous built, created, and builds and creates another body.” (*Modern Art and Grotesque 2*).

Note-se como esta fórmula do Grotesco concebida por Bakhtin e frisada por Connelly não só transcende a esfera do psicológico tradicionalmente associada ao Gótico americano, transferindo-a para o domínio corporal, como, no tocante a esse domínio, concede especial ênfase ao corpo da mulher⁵. Desse modo, o corpo feminino surge associado à transgressão da norma e torna-se o palco privilegiado da luta entre géneros. Mary Russo explica assim os moldes em que se processa essa dinâmica:

The images of the grotesque body are precisely those which are abjected from the bodily canons of classical aesthetics. The classical body is transcendental and monumental, closed, static, self-contained, symmetrical, and sleek; it is identified with the “high” or official culture of the Renaissance and later with the rationalism, individualism, and normalizing aspiration of the bourgeoisie. The grotesque body is open, protruding, irregular, secreting, multiple and changing; it is identified with non-official “low” culture of the carnivalesque, and with social transformation. (Russo 8)

⁴ Frances S. Connelly produz uma ressalva, porém, ao afirmar que “This is not to say that all grotesques are represented as women, but that the fundamental attributes of the grotesque (bodied, fertile, earth-bound, changeful) align with those ascribed to the feminine.” (2003 2).

⁵ Johana Lajdová sublinha assim essa circunstância intrínseca ao grotesco bakhtiniano: “The grotesque is by definition an element threatening the boundaries of the normative and conventional, which are centered around the cultural attributes of the masculine; that makes the grotesque a feminine element.” (14). Mais adiante, ela acrescenta: “Artists painted distorted and abjected bodies and, just like in grotesque literature, the seen bodies are gendered female in Western culture. Horace characterises the grotesque as a monstrous woman, and Aristotle advances this argument by saying that a woman’s body (without really defining it) is monstrous by nature, describing it as deformed or mutilated, as a deviation from the normative, i.e. male body.” (Lajdová 15).

Em termos da concepção de vida, a prevalência do corpo feminino na caracterização do Grotesco é colocada em maior evidência quando Connelly aprofunda a sua leitura de Bakhtin. Analisando a natureza carnavalesca do postulado do teórico russo, ela liga o seu sentido à seguinte circunstância:

This carnivalesque type is a bodied one in every respect. As Bakhtin writes: The body that figures in all expressions of the unofficial speech of the people is the body that fecundates and is fecundated, that gives birth and is born, devours and is devoured, drinks, defecates, is sick and dying. (Connelly, *Modern Art and Grotesque* 4)

Devemo-nos sustentar, porém, das palavras do próprio, para compreendermos a sua associação entre o Grotesco e o atributo da maternidade. Com efeito, segundo Bakhtin,

[Woman] is essentially related to material bodily lower stratum, she is the incarnation of this stratum that degrades and regenerates simultaneously. She is ambivalent. She debases, brings down to earth, lends a bodily substance to things, and destroys; but first of all, she is the principle that gives birth. She is the womb.” (Bakhtin 240)

Ao atributo da maternidade como elemento essencialmente Grotesco, encontra-se inerte uma dimensão abjecta. Para Julia Kristeva, “Is not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order – what does not respect borders, positions, rules. The abject transforms itself through the viewer and becomes a thing of beauty via its affective potency. (*Powers of Horror* 14) No entanto, de acordo com a leitura que Mary Russo efectua do postulado de Kristeva, “The privileged site of transgression [...], the horror zone par excellence, is the archaic, maternal version of the female grotesque.” (4)

Considerando ainda a caracterização grotesca da concepção vital, vale a pena ter em conta as particularidades para as quais nos alertam Abigail Palko e Andrea O’Reilly relativamente ao papel da maternidade na configuração da ordem social. A maternidade assume, a esse nível, uma importância cultural tão grande que se torna, simultaneamente, a fonte e o repositório de todos os nossos medos. Fazendo reverberar os ecos de uma visão a um tempo moral e idealista da mulher presente – como parte indissociável do sonho mítico subjacente à visão fundadora desta comunidade – numa cultura norte-americana marcadamente patriarcal, Palko e O’Reilly desenvolvem assim esta ideia:

We all, collectively, have imbued motherhood with a crucial social role. Motherhood is deployed to significant cultural work. Politicians and political activists invoke images of mothers to inspire and to police women's behaviours through idealized representations of good mothers. Religious leaders laud the maternal influence that keeps men and children within the institution's control. Media portray women as mothers in humorous and horrific ways to reinforce cultural dictates about women's proper social position. (Palko and O'Reilly 3)

A par desta tendência masculina de colocar a mulher num pedestal, ocorre uma obsessão com o que Palko e O'Reilly denominam "maternal monstrosities". Essa obsessão leva a que "Mothers and their mothering practices are often easy targets of ridicule and fear in moments of cultural angst or crisis." (Palko and O'Reilly 3). Quando as estruturas sociais se tornam instáveis, que o mesmo é dizer, no caso norte-americano, quando o *American Dream* enfrenta períodos mais conturbados, "mothers easily become a proxy for other sources of fear and uncertainty" (Palko and O'Reilly 4)⁶ Por fim, é fundamental realçar, no âmbito das considerações tecidas por estas estudiosas, que "the monstrosity called out in individual instances lies in the society that produces the maternal-child relationship, not in those individual member of the dyad" (Palko and O'Reilly 3).

Também Mary Russo liga a afirmação do Grotesco, com a preponderância dos aspectos ligados ao corpo feminino, às transformações sucessivamente operadas na sociedade. Para fundamentar a sua visão, socorre-se, à imagem do que sucede com Frances S. Connelly, do postulado bakhtiniano. E fá-lo de uma forma em que a dimensão corpórea e a dimensão psicológica do Grotesco se tornam indissociáveis. Já tivemos oportunidade de dissertar acerca dos matizes femininos assumidos pela caracterização bakhtiniana do corpo enquanto realidade grotesca, é certo. Enfatizando os pressupostos de Kayser já aqui apresentados, também Mary Russo – ainda que sem nunca deixar de se opor à visão patriarcal, e até misógina, subjacente a esse conceito bakhtiniano do Grotesco enquanto realidade feminina, e pese embora sem recusar o seu determinismo biológico – afirma que

⁶ De facto, Abigail Palko e Andrea O'Reilly fazem questão de frisar que "This is not coincidental that as instability rises globally from political tensions to economic disparities to environmental concerns – we see the figure of the monstrous mother operating in a wide variety of literary media, and artistic texts. The tendency to portray mothers as monstrous hides our fear that we really are powerless in the face of global, political and economic forces, environmental degradation and climate change, and even the ordinary moments of daily life with children." (3).

The word [grotesque] itself as almost every writer on the topic feels obligated to mention sooner or later, evokes the grotto-esque, low, hidden, earthly, dark, material, immanent, visceral. As a bodily metaphor, the grotesque cave tends to look like (and in the most gross metaphorical sense be identified with) the cavernous anatomical female body. (Russo 1)

No entanto, igualmente determinado pelas convulsões ao nível da esfera social, o Grotesco revela também a sua pertinência ao ligar-se a um

...psychic register and to the bodily as cultural projection of an inner state. The image of the uncanny, grotesque body as doubled, monstrous, deformed, excessive and abject is not identified with materiality as such, but assumes a division or distance between the discursive fiction of the biological body and the Law. (Russo 9).

O registo psicológico sobre o qual reflecte Mary Russo liga-se à noção de “grotesque madness” patente no postulado de Kayser. Do lado dos teóricos mais centrados no estudo do Grotesco associado à dimensão corporal, referimos, como principais fontes, os estudos de Bakhtin e Connelly. Já a noção de abjecto proposta por Julia Kristeva apresenta-se, no nosso entender, como uma forma de articular, dentro do Gótico-Grotesco, e sempre em correlação com a condição da mulher, a sua vertente psicológica e a sua dimensão corpórea. O modo como essa articulação se processa em termos culturais na sociedade norte-americana pode ser depreendida da análise da obra de vários escritores e artistas, visto tratar-se de uma questão estética transversal. Afinal, estamos na presença de uma tradição do Gótico-Grotesco verificável na literatura do país, mas também consumada, a um nível mais abrangente, em termos estéticos e culturais. Saliente-se que mais do que partir do mesmo para o transfigurar de acordo com códigos ou convenções, ainda que não deixe de obedecer a categorias estéticas como o “sublime”, o “feio” e o “inquietante”, esta tradição do Gótico-Grotesco concentra-se no real para o dissecar implacavelmente. Em Kristeva, o próprio abjecto remete para “what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules” (*Powers of Horror* 4). É nesse sentido que “The grotesque, heightened and stylized, simultaneously affronts our sense of established order and satisfies, or partly satisfies, our need for at least a tentative of a more flexible ordering” (Van O’ Connor 342-346). Seja como for, é necessário ter sempre presente a noção de Grotesco proposta por Wolfgang Kayser. Para o estudioso alemão, o

Grotesco nunca se dissocia do mundo real. Em termos literários, vale a pena considerar a perspectiva advogada por Flannery O' Connor, para quem o escritor ideal é aquele que “will use the concrete in a more drastic way. His way will much more obviously be the way of distortion.” (3) Tomando como exemplo a visão da escritora sulista, torna-se possível demonstrar que o Grotesco parte da realidade, mas sempre de uma perspectiva inconformada, de uma perspectiva que recusa a submissão às suas características aparentemente mais luminosas.

1.2. A visão gótico-grotesca de Joyce Carol Oates

Partindo do conjunto de reflexões desenvolvido nas páginas anteriores, optámos, tal como foi indicado na introdução, por concentrar a nossa atenção na obra de Joyce Carol Oates. Acerca da mesma, refere Greg Johnson o seguinte:

Considering the whole of Oate's work, one is struck primarily by its unity: though "obsessions come and go", her novels, stories and other works partake of a single enterprise, which is Oate's own compassionate, clear sighted, thoroughgoing exploration of American life and culture in the last half of this century. (Johnson 204)

Obviamente, em presença de uma autora com mais de meio século de actividade, seria sempre difícil enumerar a totalidade das obras, com os respectivos traços temáticos e estilísticos respeitantes a cada uma, produzidas durante esse período de tempo. No entanto, de entre as técnicas narrativas utilizadas por Oates, saliente-se o recurso ao fluxo de consciência, técnica que, através de uma tendência experimentalista, leva a escritora a produzir histórias nas quais a informação é ditada directamente pelo pensamento das personagens. Leo Robson, num artigo crítico publicado no *The New Yorker*, refere essa particularidade do estilo adoptado por Oates, no âmbito da literatura norte-americana actual:

Among contemporary American fiction writers—and, since the deaths of Philip Roth and Toni Morrison, she possesses a strong claim to preëminence—Oates most clearly displays what Henry James called “the imagination of disaster,” a faculty or frailty she often gives to her creations. (“Sometimes she thought idly about earthquakes, fires, buildings cracking in two,” we read in “them.” “She thought of fires, of bulldozers leveling trees and buildings.”) But where James wanted to tame his sense that life was ferocious and sinister, contingent and multiple, Oates taps her feeling of inner chaos as a creative resource.

Seja como for, este facto confere à escrita de Oates um registo extremamente realista, tanto a nível psicológico como narrativo. Isto, apesar de a escritora já ter experimentado todos os géneros – contos, novelas, poesia, teatro, histórias de detectives, crónicas, ensaios – e ter inscrito o seu trabalho em praticamente todos os movimentos literários: naturalismo, existencialismo e, no que aqui mais nos interessa destacar, realismo social. Nesse sentido, discordamos de Johnson quando este estudioso alude à visão de Oates da

realidade norte-americana como uma visão compassiva. A verdade é que a escritora sempre foi associada a um tipo de escrita da qual sobressai a violência, mais particularmente a violência do patriarcado sobre a mulher. A sua justificação para tal é a de que essa violência se deve ao facto de as suas obras partirem da realidade norte-americana como algo violento em si mesmo. Mais adiante, no decurso da análise de uma das obras aqui abordadas, aprofundaremos essa questão. E ainda antes disso, no âmbito deste capítulo e recorrendo a ensaios da própria escritora, por serem as obras mais elucidativas a esse respeito, demonstraremos de que modo a mulher se apresentou sempre como vítima dessa realidade configurada, em termos do Gótico-Grotesco, à medida exacta do fracasso de certos ideais utópicos.

Assim, na origem da nossa selecção, atendemos ao facto de esta escritora se revelar aquela que questiona, de forma mais insistente, o papel para o qual é relegada a mulher na sociedade norte-americana contemporânea. Partindo de um realismo psicológico insuperável⁷, Oates constrói as suas personagens femininas de um modo em que as coloca, directamente, sob o escrutínio e a violência de uma entidade patriarcal intransigente nas suas normas e ideais. É a partir da visão e da acção dessa identidade, que sobressaem as características do corpo femininos mais intrinsecamente inscritas no Gótico-Grotesco. Uma das consequências resultantes da opressão exercida pelo género que dita a norma social, o género masculino, será a repulsa pela natureza visceral do corpo da mulher. Ao mesmo tempo, porém, esse corpo produz um fascínio que conduz à objectificação sexual e ao fetichismo. Estamos perante um ideal assente numa matriz em que o Belo se torna uma norma à qual forçosamente terá de se obedecer, pois o desrespeito e o afastamento da mesma redundam numa marginalização da figura feminina de proporções trágicas. Isto, na perspectiva do destino a que sucumbem as personagens de Oates, uma vez que a tragédia e o Gótico-Grotesco nascem, em primeiro lugar, da existência dessa norma e não pelo insucesso no cumprimento das expectativas inerentes à mesma. Analisando a natureza desta norma, problematizada em grande parte da obra de Joyce Carol Oates, *Griselda*

⁷ A esse respeito, Leo Robson faz notar que: “Human existence, in her handling, seems a primarily somatic enterprise, and her greedily adjectival prose can sometimes read like a sort of dramatized phenomenology.”

Pollock chama a atenção para o facto de muitas das obras canónicas do século XIX escritas por autores masculinos, se centrarem na questão da prostituição. A mulher cumpria o papel de prostituta em nome da devassidão e do prazer masculinos, ainda que, no seu ambiente doméstico, fosse obrigada a conservar o seu papel de figura casta (Pollock 54). Nota-se aqui, portanto, a existência de uma dinâmica que aponta para a ocorrência de um conflito entre géneros que sempre se desenrolou desde tempos mais remotos⁸. De facto, de acordo com esta crítica e estudiosa, “We cannot ignore the fact that the terrains of artistic practice and of art history are structured in and structuring of gender power relations.” (Pollock 55). Dentro das relações de poder entre géneros, o corpo surge como o cenário privilegiado, no caso da mulher, de questionação da norma patriarcal. A preponderância do corpo feminino associado à transgressão da norma é legitimada pela natureza gótico-grotesca que lhe foi sendo associada pelos teóricos já aqui referidos. Daí que Pollock afirme, também, que “Definitions of women’s femininity are constructed primarily on the body: in its procreative capacity and as fetishized object – ‘to be looked at.’” (188)⁹. Já Joanne V. Creighton menciona a esse respeito:

Characteristically, her central male characters seek emotional release through violence and her central women characters seek protection from emotion in passive withdrawal. Potential liberation through sexuality is a possibility. But very few of Oate’s characters – especially very few women – achieve this liberation.” (Creighton 165)

Outro domínio fundamental no qual, em termos do Gótico-Grotesco, se operam as complexas relações entre géneros, acabando a identidade feminina por ser severamente abalada no decurso desse conflito, é o domínio familiar. Com efeito, em *Art of*

⁸ Anthony Synnott fala do modo como a nossa cultura tende a polarizar o homem e a mulher como criaturas desiguais e em luta entre si, num exemplo clássico de classificação dual que remonta já à cultura greco-romana e à cultura judaico-cristã. Dentro deste dualismo, Synnott aponta um outro: “not only are there two types of people, and women, it is said, there are also two types of women. Good and bad. The virgin/whore dichotomy is symbolized by the two paradigmatic figures of the Christian tradition, Mary and Eve, or, in a different metaphor, the woman in white and the Scarlet woman.” (57).

⁹ Laura Mulvey cunhou o termo “male gaze” para aludir à visão patriarcal do corpo da mulher enquanto objecto e fetiche. Mais tarde, Mary Ann Doane viria a conferir novas acepções ao termo, que passou a referir-se ao modo como “women are constantly negotiating between their own feminine viewpoints and the male viewpoints they are conditioned to adopt from their dominant counterparts.” (Wen 13).

Darkness: a Poetics of Gothic, Anne Williams afirma que “‘the female’ and ‘the Gothic’ have a pronounced affinity – not surprising, since ‘the female’ is the most powerful and persistent ‘other’ of western culture.” (19). Ao aprofundar estes pressupostos, Anne Williams desvia-se de considerações de pendor exclusivamente feminista. Em vez disso, aproxima-se, de certa forma, das considerações aqui estudadas, segundo as quais o Grotesco, quando ligado ao corpo, se apresenta como uma característica feminina, é certo, mas sem ligação a ideologias de gênero de índole reivindicativa. Tudo isto, para concluir que o âmbito no qual a alteridade da figura feminina se torna mais explícito na construção do romance gótico é, portanto, o da família patriarcal (Williams, 22). Daí que esta estudiosa não hesite em afirmar que “‘Gothic’ in contrast to other forms of romance (or any mode of literary expression) is determined – indeed ‘overdetermined’, by the rules of the family.” (Williams 22).

De entre as obras que melhor comprovam os motivos subjacentes à nossa selecção, optámos por destacar *The Gravedigger’s Daughter e Blonde*. A ordem pela qual analisaremos estas obras não obedece à sequência cronológica pela qual foram publicados, mas à ordem lógica pela qual começámos por nos guiar ao redigirmos esta introdução. A mesma foi elaborada de modo a compreendermos a natureza do Gótico-Grotesco, por um lado, circunscrita à realidade norte-americana em geral, por outro, ao tratamento da figura feminina na obra desta autora. Só consumada essa compreensão, seria possível justificar a selecção das obras aqui analisadas como uma decorrência lógica do verdadeiro sentido e pertinência dos aspectos inerentes a essa natureza. Indo ao encontro do que Fiedler postula acerca de uma tradição literária americana predominantemente gótica, a própria escritora parece argumentar a favor da selecção das suas obras por nós efectuada. E fá-lo, ao manifestar, no prefácio a *Haunted: Tales of the Grotesque*, o seu fascínio pela forma de expressão que serve de sub-título a esta obra. Embora comece por afirmar a inexistência de uma definição unívoca do Grotesco, ela acaba por se referir, da seguinte forma, à natureza implícita nesse fenómeno: “This predilection for art that promises we will be frightened by it, shaken by it, at times repulsed by it seems to be as deeply imprinted in the human psyche as the counter-impulse toward daylight, rationality, scientific skepticism, truth and the ‘real.’” (Oates, *Haunted* i). Por outro lado, na introdução redigida à compilação de contos *American Gothic Tales*, Joyce Carol Oates

realça o carácter invulgar de um conto de Herman Melville intitulado “The Tartarus of Maids”, uma vez que se trata de uma obra “informed by a political vision” (Oates, *American Gothic Tales* 3). Esse conto demonstra, por conseguinte, “the writer’s appalled sympathy with the fates of girls and women condemned to being female in a wholly patriarchal society” (Oates, *American Gothic Tales* 3). Oates considera este conto de Melville como “a remarkable work for its time (the 1850’s) in its equation of sexual/biological and social determinism.” (*American Gothic Tales* 3). De acordo com a visão do autor de *Moby Dick*, é como se as mulheres que ele descreve, operárias numa fábrica de papel na Nova Inglaterra, em lugar de desempenharem um trabalho, se encontrassem condenadas a cumprir um castigo. Nestas circunstâncias, “to be female, to be male chattel, to be condemned by impregnation, by male seed, is for the virginal females their Tartarus, their region of Hades reserved for punishment of the wicked.” (Oates, *American Gothic Tales* 4). No entanto, o único pecado cometido pelas mesmas era, segundo Oates, o género no qual se inscreviam.

2. *The Gravedigger's Daughter*: corpo, abjecção e violência

Partindo dos pressupostos delineados no capítulo precedente, o segundo capítulo da presente dissertação centrar-se-á na análise, que tentaremos tornar o mais esclarecedora possível, de *The Gravedigger's Daughter*. Serão três as partes nas quais este capítulo se dividirá:

Assim sendo, no sub-capítulo “O corpo feminino enquanto realidade abjecta”, procederemos à análise dos traços do Gótico-Grotesco da condição feminina que a própria protagonista da obra assume como intrínsecos. De facto, a consciência dessa condição começa por partir de Rebecca Schwart, quer pela visão que vai construindo de si mesma, quer pela visão da mãe que vai sustentando, em segredo, desde a mais remota infância. No entanto, essa consciência é também evidenciada pelas personagens masculinas, uma vez que, numa dinâmica de índole abjecta, estas encaram os atributos físicos do género oposto com um misto, aparentemente inconciliável, de fascínio e repulsa. Durante a infância de Rebecca Schwart, será o irmão, ao descrever-lhe as circunstâncias do seu nascimento numa linguagem perturbadora e obscena, o primeiro a colocá-la a par das implicações subjacentes ao género ao qual ela e a sua mãe pertencem. Mais tarde, após se tornar adulta, ela própria passará por uma gestação e respectivo parto. Neste caso, será o pai do seu filho a encará-la do mesmo modo que os irmãos haviam encarado a sua mãe, embora também ela passe a recordar, de uma forma bastante traumática, a dor associada ao parto de Niley. As reflexões tecidas, a partir desta perspectiva, em redor de *The Gravedigger's Daughter* e suas personagens, levam-nos a ter em consideração a produção artística de Kiki Smith, mais especificamente a sua obra escultórica centrada nas mesmas problemáticas que perpassam a obra literária em discussão neste capítulo.

No segundo sub-capítulo, “Fracasso, opressão e Grotesco segundo a figura masculina”, adquirem especial relevo outras duas personagens, desta vez, masculinas. Referimo-nos ao pai e ao “marido” de Rebecca Schwart, Jacob Schwart e Niles Tignor, respectivamente. Isto, porque os traços do Gótico-Grotesco intrínsecos à condição feminina serão exacerbados por acção das circunstâncias degradantes para as quais Jacob Schwart – o patriarca fracassado que é poupado ao extermínio nazi, mas ao qual, do outro lado do Atlântico, é negada a concretização do *American Dream* – se vê lançado

juntamente com toda a sua família. Já no respeitante a Niles Tignor, trata-se de uma personagem sem pudor em exercer as prerrogativas que, recorrendo à violência e ao abuso sobre o sexo oposto, considera serem as do seu género. Quer num caso, quer noutra, a opressão sofrida por Rebecca e sua mãe conduz a desfechos de contornos próprios do Gótico-Grotesco. Anna Schwart, a matriarca, é assassinada pelo marido, que se suicida de seguida com a mesma arma utilizada para disparar sobre a mulher. Já Rebecca Schwart e o filho pequeno, numa cena igualmente impressionante, são violentamente agredidos por Niles Tignor. Trata-se de uma circunstância extrema que leva Rebecca a colocar-se em fuga sem destino definido. Na verdade, o único objectivo que preside a essa fuga, efectuada na companhia da criança, é cortar laços com um passado de contornos trágicos, o qual ameaçou, por mais de uma ocasião, a sua existência.

Por último, no sub-capítulo “O sonho americano e o corpo decadente”, seremos confrontados, no decurso dessa fuga, com a inevitabilidade constatada por Rebecca Schwart: se é verdade que o seu passado ficou para trás e ela até é capaz de se afirmar enquanto mulher e cidadã bem sucedida, a passagem do tempo acaba por constituir uma nova irrupção do Grotesco na sua vida, desta vez, através de temas como a decadência, a velhice e, eventualmente, a morte.

2.1. O corpo feminino enquanto realidade abjecta

No início de *The Gravedigger's Daughter*, Rebecca Schwart tem vinte e três anos e trabalha numa fábrica de tubagens situada num lugar conhecido como Chautauqua Valley. O trabalho é duro, monótono, precário, quase desumano, mas o que mais nos impressiona, enquanto a protagonista do romance nos coloca a par dessa realidade, é o ódio visceral sentido pelo seu já falecido pai. Ao invés de se deixar comover pelos eventuais efeitos dessa perda, ela descreve o progenitor como alguém com “kerosene eyes” e “boiled tomato face” (Oates, *The Gravedigger's Daughter* 3). Ao mesmo tempo, confessa a sua raiva por não ter conseguido ainda esquecê-lo. Quanto à morte do progenitor, esta não podia revestir-se de contornos mais violentos. Só mais adiante, porém, ao explorarmos com maior detalhe as particularidades pelas quais se pautou a relação entre pai e filha, ficaremos a par de como se desenrolou a tragédia. De qualquer forma, apenas pelo relato inicial de Rebecca, ficamos imediatamente a par dos contornos do Gótico-Grotesco que marcaram a morte do seu pai. Estes contornos são revelados no momento em que ela acrescenta que “She’d seen that face exploding in blood, gristle, brains. She’d wiped that face off her bare forearms. She’d wiped that face off her own damn face! She’d picked that face out of her hair.” (Oates, *The Gravedigger's Daughter* 4). Importante será notar que, impelida por esse acontecimento, a protagonista da obra em análise converte-se numa sobrevivente, renegando, quase intempestivamente, a sua própria condição de mulher. Com efeito, foi essa condição a fazer com que a tragédia abatida sobre ela e a sua família se manifestasse de forma tão dramática. Embora fiquemos a saber que é mãe de uma criança pequena – os outros pormenores acerca da sua vida serão revelados posteriormente – é desta forma que Rebecca Schwart se caracteriza a si, à sua mãe e às mulheres em geral, na sua relação com o patriarcado:

She was not a shy young woman, and she was not weak. Not in her body, or in her instincts. She was not a very feminine woman. There was nothing soft, pliant, melting about her; rather she believed herself hard, sinewy. She had a striking face, large deep-set very dark eyes, with dark brows heavy as a man, and something of a man’s stance, in confronting others. In essence, she despised the feminine. Except, there was her attachment to Tignor. She did not wish to be Tignor, but only to be loved by Tignor. Yet Tignor was not an ordinary man, in Rebecca’s judgment. Otherwise, she despised the

weakness of women, deep in her soul. She was ashamed, infuriated. For this was the ancient weakness of women, her mother Anna Schwartz's weakness. The weakness of a defeated race. (Oates, *The Gravedigger's Daughter* 11)

Encontramo-nos diante de uma contradição evidente. Por um lado, Rebecca recusa conformar-se com os atributos ou vulnerabilidades que, na sua opinião, caracterizam o género feminino. Estes atributos são os mesmos que, partindo dos pressupostos aqui analisados, tendem a uma inclinação para o Gótico-Grotesco. Por outro lado, testemunhamos o orgulho por ela sentido no cumprimento do seu papel de mãe, papel que será, porém, duramente afectado no momento em que o companheiro, num assomo de fúria criminosa, submete a mãe e a criança a uma agressividade desumana. Numa demonstração flagrante do seu carácter violento, Niles Tignor colocará em perigo quer a vida da mãe, quer a da criança, à qual quase retira a vida. Mais adiante, analisaremos atentamente esse episódio e tudo aquilo que o mesmo desencadeará no tocante ao decurso trágico da acção. Por agora, saliente-se a referência que Rebecca faz a Niles Tignor, o seu companheiro, no primeiro capítulo de *The Gravedigger's Daughter*. Ela enfatiza como, apesar de seduzido pela sua beleza, Niles Tignor sentiu repulsa pelo seu corpo aquando da gravidez do filho. A descrição desse sentimento configura um confronto – no interior do mesmo indivíduo e no que toca à relação com o sexo oposto – entre a atracção pela beleza feminina e a repulsa por aquilo que assume, na mulher, contornos grotescos ligados aos seus aspectos mais viscerais. Essa repulsa evidencia-se, sobretudo, quando esses aspectos se ligam ao fenómeno da gestação:

Tignor had been crazy for her once. She didn't want to think that time had passed.

He had not liked her pregnant. Belly swollen big and tight as a drum. Pale blue veins visible in her flesh looking as if they might burst. Her ankles, feet swollen. Her breath short. The heat of her skin that was a strange sexual heat, a fever that repelled a man. (Oates, *The Gravedigger's Daughter* 3)

No capítulo seguinte, Rebecca recorda a sua infância desde a altura em que a família, fugindo ao extermínio nazi, chega a Milburn, Nova Iorque. Corria o ano de 1936, quando os Schwartz desembarcam nos Estados Unidos da América à procura de uma nova vida. Na analepse que abarca a narração da sua infância, assumem particular destaque a

visão do sexo oposto, quer do pai, Jacob Schwart, quer do irmão mais velho, Herschel Schwart. É este último quem lhe narra as circunstâncias do seu nascimento. E fá-lo, sem a poupar à descrição dos aspectos mais intrinsecamente grotescos pelos quais se pautou esse acontecimento:

Cause why it took so long, eleven damn hours, and everybody else dis-em-barkin' the fuckin' ship except them, her baby-head come out backwards and her arm got twisted up. So it took time. Why there was so much blood.

So she *got born*. All slimy and red, out of their Ma. What's it called— 'gina. Ma's hole, like. A hairy hole it is, Herschel had never seen anything like it. Nasty! Like a big open bloody mouth. (Oates, *The Gravedigger's Daughter* 69-70)

Visivelmente satisfeito com a reacção que provoca na irmã, Herschel prossegue assim com o seu relato:

How'd you think you got born, eh? You somebody special? How'd you think anybody gets born? Out of their Ma's hole. Not her asshole, nah not like a shit, that's somethin else, there's this other hole it starts out small then gets bigger, girls and wimmen got 'em, you got one too, want me ta show ya? [...] No no! You're just a li'l gal so you got one but it'd be real small like pea-size but for sure it's there inside your legs where you go pee-pee and where you're gonna get pinched, see? (Oates, *The Gravedigger's Daughter* 70)

Rebecca vai crescendo e a visão da mãe alimentada no seu íntimo não difere da que o irmão, alguns anos antes, lhe descrevera obscenamente. Pelo contrário, é como se as características inerentes a essa descrição se fossem aprofundando aos seus olhos e na sua consciência, até porque, a seu próprio respeito, ela virá a descortinar “that it was like a wound. Being a *girl*.” (Oates, *The Gravedigger's Daughter* 117). Neste caso, estamos perante a manifestação de uma consciência de ressonâncias universais, ligada directamente aos atributos mais complexos da condição feminina, que não é desenvolvida unicamente na obra de Joyce Carol Oates. Paralelamente à obra desta escritora, apenas para nos cingirmos ao contexto norte-americano, podemos destacar a produção artística de Kiki Smith centrada na representação visceral dessa condição. Nos anos noventa, a artista abandonará em definitivo as pinturas que visavam criticar os papéis tradicionalmente as-

sociados à mulher e suas representações. Nessa altura, tornar-se-á conhecida, no panorama artístico mundial, pelas suas figuras femininas, produzidas à escala real em materiais como cera e bronze. Estas figuras tanto apontam para a condição feminina nos seus aspectos viscerais, terrenos, como revestem essa mesma realidade de uma espécie de aura sagrada resgatada do universo bíblico. Ou, então, considerando os aspectos que mais nos interessa sublinhar, são essas figuras sagradas que demonstram a mesma vulnerabilidade que o corpo terreno, com o qual partilham o mesmo género de atributos viscerais, “that range from beautiful to grotesque”, transformando-se em “archetypes of human despair” que “retain a sense of their own fragile humanity” (Lima, *Kiki Smith or Kiki Frankenstein* 120). Seja como for, “Smith’s commitment to the representation of the body is rooted in her fundamentally humanist perspective. For her, the body is our existential condition, creating many limits and possibilities for our lives in a particular time and place.” (Lima, *Kiki Smith or Kiki Frankenstein* 118)¹⁰

À semelhança do que empreende Joyce Carol Oates através da voz de Rebecca Schwart, quando Kiki Smith fala do corpo enquanto realidade experienciada por cada indivíduo, fala como mulher. Verifica-se uma convergência, portanto, entre corpo como experiência e corpo enquanto representação. Neste caso, faz todo o sentido destacar as estátuas de figuras femininas à escala real que constituem a sua produção escultórica. Com efeito, estas desencadeiam um processo de empatia, precisamente pela escala que apresentam, mas também pelas poses grotescas e humilhantes em que são representadas, as quais visam a transgressão de todas as normas. Em primeiro lugar, essa transgressão é a das estátuas clássicas e do Renascimento, em segundo, a da norma patriarcal a que alude Mary Russo na dupla vertente – física e psicológica – da caracterização grotesca da mulher. À semelhança do que sucede em *The Gravedigger’s Daughter*, no respeitante à perspectiva masculina segundo a qual é encarado o corpo da mulher, essas estátuas configuram uma dinâmica abjecta que entretetece, com linhas análogas, fascínio e repulsa, afecto

¹⁰ Numa das suas entrevistas, Kiki Smith deixa bem clara a sua perspectiva humanista, ao afirmar que “When people are dying, they are losing control of their bodies. That loss of function can seem humiliating and frightening. But, on the other hand, you can look at it as a kind of liberation of the body. It seems like a nice metaphor – a way of thinking about the social – that people lose control despite the many agendas of different ideologies in society, which are trying to control the body(ies)... medicine, religion, law, etc.” (qtd. in Arya 114).

e distância. É Maria Antónia Lima quem, uma vez mais, expõe o conjunto complexo destes pressupostos. Essa exposição é elaborada de forma sucinta, mas extremamente elucidativa:

They may be abject bodies that refuse to behave like *Pee Body* (1997) and *Train* (1993) releasing their fluids and staining the world, but their pain is absolutely human and evokes a spiritual dimension that opens the way for a certain redemption. Some of her women bodies denounce the loss of women rights and their humiliating conditions while victims of physical abuse or domestic violence showing them as survivors of many injustices and victims of psychological tortures. (*Kiki Smith or Kiki Frankenstein* 120)¹¹

No mesmo sentido, vão as afirmações de Elizabeth Brown, que enfatiza, na obra desta artista, a transgressão escultórica dos modelos do passado. Essa transgressão materializa-se através da adopção de um estilo caracterizado pela prevalência do Grotesco, ou do abjecto, ligados à figura feminina (Brown 30).¹² O corpo reproduzido, a partir da obra escultórica de Kiki Smith, radica nos pressupostos bakhtinianos do Grotesco associado ao corpo enquanto objecto em permanente transformação, e não ao corpo fechado representado pelos artistas do passado em consonância com a sua ideia inconspicível do Belo. Uma dessas estátuas femininas recebeu o título de *Train* (1993), devido ao modo como os fluidos libertados pelo corpo da mulher se espalham por uma longa porção de espaço, quase transformando a estátua num elemento secundário. São esses fluidos que mobilizam o olhar dos espectadores, uma vez que “This periodic emission of blood typifies the general messiness of the female body, the grotesque body, changeable, multiple, dominated by orifices and protrusions, leaking, uncontained.” (Brown 31). Note-se que todos estes fluidos se encontram, naturalmente, no interior do corpo e, segundo a concepção de abjecto postulada por Julia Kristeva, têm de ser obrigatoriamente expelidos, ainda que esse acto seja interminável, seja constantemente repetido sem nunca conhecer um fim,

¹¹ Para Diane Fremont, referindo-se às estátuas concebidas por Kiki Smith e aos efeitos produzidos pelas mesmas nos espectadores, “These increasingly fleshed out women begin subtly and not so subtly, to disobey – to fight back, and transgress the roles to which they’ve been relegated.” (16).

¹² Elena Mallet esclarece que “Una década después de haber decidido ser artista, Smith encontró en el cuerpo humano su objeto de estudio. Hasta mediados de los años noventa el conjunto de obra de su trabajo estuvo concentrado – casi en su totalidad – en la exploración y sublimación de su infancia y los recuerdos.” (118-119).

excepto o fim conferido pela morte. No caso específico da menstruação, Kristeva fala de algo que é “ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable” (*Powers of Horror* 1)¹³. Note-se, também, que é através da descrição desses mesmos fluidos elaborada pelo irmão, que Rebecca Schwart se torna, pela primeira vez, consciente das implicações da sua condição feminina, ainda que estas só se consolidem conforme ela for crescendo. Aquando do momento da perda da virgindade, configurarão mesmo uma experiência extrema. No entanto, quer no caso da protagonista de *The Gravedigger’s Daughter*, quer no caso das estátuas produzidas por Kiki Smith, no que toca a esses fluidos “once they are outside the body they threaten its intactness with violation; are dangerous because of their potential to contaminate; and put subjectivity in crisis; hence are viewed as abject.” (Arya 85).¹⁴ De facto, a alusão à condição intrinsecamente grotesca da mulher torna-se tão patente em *Train*, que “many viewers react at first with embarrassment and empathy, as if they have come on an actual woman visibly bleeding.” (Brown 30). Tal como sucede quando lemos a descrição da perda da virgindade de Rebeca Schwart às mãos de Niles Tignor, trata-se de um efeito que se processa nos seguintes moldes: “Gothic art skillfully negotiates the ambivalent territory of beauty and disgust, providing as much pain as it gives pleasure through the beauty of an art that is ecstatic in its intensity.” (Falfalk 157). A perspectiva estético-literária do corpo gótico-grotesco pode ser justificada através da afirmação de Elisabete Lopes, segundo a qual o Gótico se associou sempre à imaginação feminina, servindo como uma forma de protesto perante a norma patriarcal (Lopes 26). No caso de Joyce Carol Oates e Kiki Smith, estamos perante um modo de representação da figura feminina na qual o corpo se evidencia através da

¹³ Jane Ussher descreve essa noção de abjecto ligada, no pensamento de Kristeva, aos fluidos corporais, da seguinte forma: “Kristeva argues that bodily fluids and emissions – sweat, pus, excreta, breast milk, semen, blood – stand as signifiers of the abject, of the body without boundaries which threatens the illusion of the contained, controlled, rational subject and as such, threatens stability and social unity.” (6). Já Elissa Stein and Susan Kim, autoras de *Flow: The Cultural Story of Menstruation*, chamam a atenção para o facto de o fenómeno da menstruação, em praticamente todas as culturas, ser ocultado numa “figurative box (scented of course), stuffed deep inside the great medicine cabinet of American culture: out of sight and unmentioned” (2).

¹⁴ Rina Arya refere explicitamente a produção artística de Kiki Smith, sublinhando que o seu carácter abjecto advém do facto da artista expor “the vulnerability of the subject that is in a state of corporeal turmoil”, algo que se manifesta “in the overflow of substances, such as bodily fluids.” (87).

correlação entre os seus atributos abjectos e o olhar masculino. Mas o que aproxima verdadeiramente a obra de ambas a esse nível são os efeitos produzidos no espectador. Podemos falar desses efeitos como um motivo estético-literário associado ao corpo gótico-grotesco, um motivo transversal a diferentes formas de expressão artística, validado tanto pela descrição de Rebecca Schwart, como pela materialização de um trabalho escultórico como *Train*. Elisabete Lopes é quem, uma vez mais, fundamenta esta observação. Segunda a estudiosa,

De acordo com Moers, o corpo é o centro do gótico feminino, sendo o seu objectivo fundamental, enquanto narrativa, causar sensações fortes, não somente a nível psicológico, mas igualmente a nível físico. Desta forma, o terror, o horror e o sobrenatural funcionam como instrumentos que agem sobre o corpo através da ficção ou da imagem, perturbando-o, suscitando as mais diversas reacções, tais como o medo, a ansiedade, o estranhamento, a repulsa... (Lopes 27)

No que diz respeito a *The Gravedigger's Daughter*, a condição grotesca da mãe Schwart torna-se tão iniludível quanto a passagem do tempo e as dificuldades que a afectam. Essas dificuldades devem-se não só ao facto de ser mulher, mas ocorrem, também, por ser o membro mais sensível de toda a família. Anna Schwart, a quem é negada a consumação das suas propensões e aspirações artísticas, surge como a figura na qual a perda da individualidade e da dignidade humana se reflecte, visivelmente, na decadência do próprio corpo. Assim ocorre, apesar de esse corpo continuar a motivar a lascívia masculina:

Though since her mysterious protracted illness she was ever more withdrawn from her family. Her sons, gangling clumsy boys, she scarcely seemed to see, and they, in turn, were acutely conscious of her, and embarrassed by her in that way of adolescent boys for whom the physical, sexual being is predominant. For Anna Schwart's body was so fleshy, straining against the fabric of her housedresses; her breasts were so lavish, bignippled, and fallen; her stomach bloated, her varicose-veined legs and ankles swollen—how could her sons tear their eyes from her? Perversely, her face remained relatively youthful, her skin flushed and rosy as if with fever. (Oates, *The Gravedigger's Daughter* 114)

É notória a prevalência, na relação dos filhos adolescentes com a presença carnal e erotizada da mãe, de um sentimento misto de atracção e repulsa. Em *The Gravedigger's Daughter*, este sentimento é transversal, na sua ligação com o sexo oposto, a praticamente todas as personagens masculinas. Essa circunstância traduzir-se-á na formação de um carácter violento, no caso do irmão mais velho, e dará lugar, no irmão mais novo, à afirmação de uma inadequação clara perante a vida. A derrota dos dois irmãos começa no seio familiar. No interior deste seio, é motivada pela relação complexa que, atormentados pelo carácter grotesco dos seus atributos femininos, ambos mantêm com a mãe e a irmã. No caso desta última, importa realçar a consciência que Rebecca, desde a sua mais jovem idade, adquire dessa circunstância. Em suma, pela boca do irmão e, mais tarde, através da sua própria consciência e do seu olhar, Rebecca torna-se consciente daquilo que implica ser mulher num mundo em que a sua condição é determinada pelo olhar masculino. Mais do que uma criatura ligada à beleza e ao afecto, Herschel descreve a mãe a partir dos seus traços mais viscerais, corporais, e das perturbações psicológicas que acabam por afectá-la, mergulhando-a naquilo que Mary Russo descreve como “an individualized, interiorized space of fantasy and introspection, with the attendant risk of social inertia” (8). Anna Schwart passa por um processo que é, simultaneamente, de degradação física e desgaste psicológico. Esse processo será alimentado pelas condições degradantes em que a família efectua a viagem até à América, as mesmas condições em que, sem qualquer auxílio, ela é obrigada a ter a criança. Posteriormente, o retrato gótico-grotesco da mãe elaborado por Herschel será exacerbado pelas atribulações continuadas do seu quotidiano decrépito. Anna sofre terrivelmente face às reminiscências da vida muito mais digna deixada para trás. No caso de Rebecca, é como se o acto extremo do seu nascimento constituísse um anátema pelo qual fica marcada desde cedo, e que se acentuará à medida que as condições sociais experienciadas pela família se agudizarem brutalmente, levando a um desfecho de contornos que radicam profundamente no Gótico-Grotesco. No próximo capítulo, analisaremos os moldes nos quais se processa, em Jacob Schwart, o patriarca da família, a visão que mantém da mulher e da filha na sua dimensão corporal. Fá-lo-emos de modo a clarificar as razões por detrás do desfecho trágico ao qual a filha, nos momentos iniciais do romance, começa logo por aludir num tom de vincado rancor.

2.2. Fracasso, opressão e Grotresco segundo a figura masculina

Através de Jacob Schwart, temos a prova de que o objecto não se encontra desligado de circunstâncias pessoais. De acordo com Hanjo Berressem, o objecto acaba por radicar no âmbito material por intermédio do qual o indivíduo vê afectada a sua subjectividade. É verdade que os eventos de natureza abjecta não deixam de se ligar a um registo psicológico, mas

Not only are they material things|events, they also relate to physical|material realities, such as life's uneconomical disruptions and ultimately to death as the end of the subject's material economy. As Kristeva notes, they are related to "an archaic force, on the near side of separation, unconscious, tempting us to the point of losing our differences, our speech, our life; to the point of aphasia, decay, opprobrium, and death." (Kutzbach and Mueller 21)

Afasia, decadência, opróbrio e, finalmente, morte. Por tudo isto passa Jacob Schwart, pai da protagonista de *The Gravedigger's Daughter*. O homem que outrora, no seu país de origem, fora professor de matemática num respeitado liceu e trabalhara também como tipógrafo, assemelha-se agora a um ogre enfurecido às voltas pelos caminhos que ladeiam as sepulturas do cemitério do qual é o coveiro. Por tudo isto, passa também a sua mulher, Anna Schwart. A relação de ambos é ditada pelo esmorecimento paulatino da vitalidade da esposa. Além disso, saliente-se o temperamento cada vez mais amargo do marido diante da vida precária para a qual o casal se viu remetido juntamente com os filhos. Os Schwart são votados ao abandono pela sociedade americana, que não só os priva de meios financeiros, como os descaracteriza fisicamente, conferindo-lhes um aspecto e uma existência lúgubre. Com a sua pobreza, atmosfera tétrica e insalubre, a própria casa onde vivem só vagamente possui semelhanças com um lar. De facto, a existência grotesca do casal decorre do fracasso geral das suas expectativas, ditadas por uma sociedade que não lhes reconhece privilégios e, por conseguinte, lhes nega a afirmação da sua humanidade. Para ilustrar este facto, Joyce Carol Oates serve-se, no caso do marido, da metáfora grotesca de uma espécie de castração social cujos efeitos recairão, mais tarde, sobre o destino da esposa:

“We will live for them, yes? We will not look back.”

He made such vows, as a man might make, though he'd been unmanned, he had no sex. The rats had devoured his sex, too. Where his genitals had been was something useless now, soft-rotted fruit. Pathetic, comical. Through such a flesh-knob he managed to urinate, sometimes with difficulty. Oh, that was enough! (Oates, *The Gravedigger's Daughter* 87-88)

Ambos são vítimas, mas Anna Schwart acaba por ser vítima, simultaneamente, dessa ostracização social e dos efeitos que a mesma desencadeia no marido ao nível do seu comportamento para com a família, diante da qual se vê impotente. Jacob Schwart admite que “Like her body, Anna's mind had softened with time. She had never fully recovered from the third pregnancy, the anguish of that third birth.” (Oates, *The Gravedigger's Daughter* 161). No entanto, antes ainda do desfecho que os conduzirá à morte, este homem, transformado ele próprio numa espécie de animal grotesco pelas circunstâncias em que se vê forçado a trabalhar e a sustentar a família, não cessará de reflectir sobre a sua existência. Essa existência divide-se em dois períodos distintos. O primeiro período abarca a sua vida antes da Segunda Grande Guerra, ao passo que o segundo correspondente à sua estadia no país que o salvou e à sua família do extermínio nazi, é certo, mas lhe negou a dignidade implícita no *American Dream*. Revoltado por tudo o que desde o início viu ser-lhe recusado, Jacob Schwart focar-se-á, sobretudo, nas modificações sofridas pela imagem da sua mulher no decurso das terríveis vicissitudes com as quais ambos se foram debatendo. São constantes as suas reflexões a esse propósito, o das vicissitudes inelutáveis que o desumanizaram e à companheira, outrora figura quase etérea, ou, pelo menos, de uma beleza imaculada. Apesar de tudo, Jacob Schwart não tem dúvidas de que aquela é ainda a sua mulher, a mesma pela qual em tempos se apaixonou. Apesar da sua degradação física e psicológica, Anna continua a despertar-lhe uma espécie de desejo animalesco. Trata-se de um desejo alimentado, precisamente, pelos seus atributos mais carnis, relacionados com o género de grotesco postulado por Bakhtin e a noção de abjecto desenvolvida por Kristeva. Falamos de atributos como “her sweat”, “her female secretions” (Oates, *The Gravedigger's Daughter* 162). De facto, Barbara Creed esclarece que, de acordo com a visão de Kristeva, “woman is specifically related to polluting objects which fall into two categories: excremental and menstrual.” (59). Estamos diante das duas categorias exploradas,

como vimos anteriormente, através da produção artística de Kiki Smith, mais especificamente aquele centrado na produção de estátuas de figuras femininas em situações grotescas e humilhantes, como são as que dizem respeito à menstruação e à satisfação das necessidades fisiológicas. Neste caso particular, para Jacob Schwart, mesmo longe do esplendor da sua antiga beleza, a mulher continua a ser uma fêmea capaz de prender a atenção dos homens. Por conseguinte, ele reflecte acerca da eventualidade do sofrimento, à custa de Anna, de uma humilhação ainda mais atroz do que as condições em que se encontra imerso. Com efeito, ele pergunta a si mesmo: “His wife of twenty-three years. Could he trust Anna, in her femaleness?” (Oates, *The Gravedigger’s Daughter* 161). Isto, para concluir, mais adiante, que qualquer homem ao olhar para Anna “saw at once her femaleness, as evident as nakedness. For there was something slatternly and erotic in Anna’s soft, raddled body and slack girl’s face; her moist, brainless gaze that excited masculine desire, even as it revulsed.” (Oates, *The Gravedigger’s Daughter* 157). Pouco antes, ele já a havia amaldiçoado pelo nascimento da filha:

Damn, she annoyed him! Awkward child with skin olive-dark as his own. A Gypsy look. Beautiful dark-luminous eyes. Not-young eyes. Anna was to blame, obscurely he blamed Anna for the girl. Not that he did not love the girl of course. But who knows why, in a family a mother is blamed sometimes, simply for giving birth. (Oates, *The Gravedigger’s Daughter* 158)¹⁵

¹⁵ Essa maldição encontra reverberações num outro momento, quando o patriarca lastima o poder que uma mulher é capaz de exercer sobre um homem. Nesse sentido, é a história da sua relação com Anna e do modo como se conheceram, o modo como constituíram família, a ser passada em revista com uma espécie de ressentimento iracundo: “Jacob did not trust females. Schopenhauer knew well: the female is mere flesh, fecundity. The female tempts the (weak, amorous) male into mating, and, against the inclination of his desire, into monogamy. At least, in theory. Always the result is the same: the species is continued. Always the desire, the mating, always the next generation, always the species! Blind brainless insatiable will. Out of their innocent joyous love of a long-ago time had come their firstborn, Herschel: born 1927. And then came August, and at last the little one Rebecca. Each was an individual and yet: the individual scarcely matters, only the species. In the service of that blind will, the secret female softness, moist smells; the folded-in, roseate, *insides* of the female, that a man might penetrate numberless times yet could not perceive or comprehend. Out of the female body had sprung the labyrinth, the maze. The honeycomb with but one way in and no way out.” (Oates, *The Gravedigger’s Daughter* 159).

Da própria imagem que tem da filha, no momento em que Rebecca começa a atingir a adolescência e se desenvolvem os seus atributos físicos, não se encontra ausente um sentimento contraditório, assente na mesma dicotomia fascínio/repulsa associada ao corpo da mulher:

Her lanky body was filling out, taking on the contours of the female. Through a part-closed door he'd glimpsed her, washing her upper body with an expression of frowning concentration. The shock of the girl's small, startlingly white breasts, the nipples small as grape seeds. Her underarms that were sprouting fine dark hairs, and her legs ... (Oates, *The Gravedigger's Daughter* 163)

Jacob Schwart é atormentado pela sua impotência a nível social. Esse tormento é agravado pelo modo como a mulher e a filha, apenas pela manifestação dos seus atributos femininos, passam a constituir uma ameaça que o mortifica atrozmente. A realidade formada pelo corpo de ambas e do desejo que, não obstante os traços grotescos que os caracterizam, não deixam de suscitar nos homens, tornam-se a fonte da agonia que conduzirá à tragédia. À medida que as suas circunstâncias pessoais não param de se agravar, ele declara, taxativamente, em relação à mulher e à filha: “And so I must harden my heart against them both.” (Oates, *The Gravedigger's Daughter* 163). Todavia, se analisarmos as circunstâncias sociais que foram determinando a vida deste homem e a sua consequente relação com o género oposto, também ele afectado pelas mesmas circunstâncias, Jacob Schwart não faz mais do que “mourning for an ‘object’ that has always already been lost.” (Kristeva, *Powers of Horror* 15). Isto, porque o Grotesco se manifesta “in the interstitial moments when the familiar turns strange or shifts unexpectedly into something else.” (Connelly *The Grotesque in Western Art and Culture* 3).

Este conjunto de considerações tecidas relativamente ao comportamento de Jacob Schwart vai ao encontro das especificidades que Julia Kristeva atribuiu ao objecto. De facto, esta estudiosa trata da questão do objecto colocando em evidência a sua relação com o corpo feminino encarado de uma perspectiva falocêntrica. Nesse sentido, ela aponta Proust como o autor no qual “we find the most immediately erotic, sexual, and desiring mainspring of abjection” (Kristeva, *Powers of Horror* 20). Já em James Joyce,

we shall discover that the feminine body, the maternal body, in its most un-signifiable, un-symbolized aspects shores up, in the individual, the fantasy of the loss in which he is engulfed or becomes inebriated, for want of the ability to name an object of desire. (Kristeva, *Powers of Horror* 20)¹⁶

Partindo destes pressupostos, há que ter em conta que o objecto, tal como associado por Jacob Schwart à mulher e à filha, obedece à seguinte dinâmica: “As in states of jouissance, for instance, in states of abjection pleasure and pain are disturbingly, even dreadfully, undifferentiated.” (Kutzbach and Mueller 21). Trata-se, como veremos, da mesma dinâmica replicada na visão de que Rebecca, também ela no papel de pretensa esposa, se tornará objecto.

Será na relação de Rebecca Schwart com o seu suposto marido, uma vez que só mais tarde ela tomará conhecimento de que os dois nunca estiveram casados, que se repetirão certos traços do Gótico-Grotesco característicos do comportamento do pai para consigo e com a sua mãe. Rebecca Schwart conhece Niles Tignor num hotel, já que foi aí que conseguiu arranjar trabalho como criada de quarto. Nesse lugar, é de salientar, desde logo, a objectificação grotesca da imagem da protagonista quando esta se contempla na superfície dos espelhos. Trata-se de uma espécie de prenúncio adverso quanto ao que a aguardará mais tarde. O mesmo surge assim descrito: “Gleaming mirrors flashed Rebecca’s lithe white-rayon figure, her face olive-pale, blurred.” (Oates, *The Gravedigger’s Daughter* 212). Esse prenúncio é reforçado pela própria natureza decadente das tarefas de que ela e as suas colegas de trabalho, apesar dos cuidados a manter com a sua imagem, se encontram encarregues. Neste hotel, as empregadas de limpeza são submetidas a tarefas pouco dignificantes, como limparem tubos de chuveiro “ringed in filth, pubic hair in drains” e terem de lidar com “urine and even excrements splattered onto the floor” (Oates, *The Gravedigger’s Daughter* 214). Além disso, mantêm ainda relações de prostituição com os clientes, uma vez que esta actividade lhes permite obter algum dinheiro extra. No

¹⁶ Foi Ellen Moers quem colocou, em *Literary Women*, a seguinte questão: “What in fact has the experience of giving birth to do with women’s literature?” (92). Com efeito, Moers esclarece, logo a seguir, que nos séculos XVIII e XIX, eram poucas as escritoras famosas que tinham filhos. A maior parte dessas escritoras, na Inglaterra e na América, eram “spinsters and virgins” (92). Só com o advento do naturalismo, terá sido quebrado o tabu victoriano acerca do corpo e da sexualidade que lhe é inerente. Serão, contudo, os escritores do sexo masculino que, ao centrarem-se em questões como a gravidez e o trabalho, acabarão por abordar o tema do nascimento. (Moers 92)

caso de Rebecca, que sempre recusou enveredar por essa via, é Tignor quem a livra de se tornar vítima de violação por parte de um cliente. Ao espancar o indivíduo que se preparava para investir sexualmente contra ela, Tignor, um representante de uma marca de cervejas hospedado no hotel, ganha a confiança de Rebecca. Com efeito, vendo nele o seu salvador, Rebecca deixa-se seduzir por Tignor. Tudo isso, apenas para se vir a tornar vítima da própria violência a que, por mais de uma ocasião, este não a poupará. Particularmente impressionante, volte a realçar-se, será a perda da virgindade da protagonista do romance às suas mãos. Trata-se de um acontecimento de contornos grotescos que não podiam ser mais explicitamente bakhtinianos:

Rebecca was all right, though. If there was pain, throbbing pain, not only between her legs where she was raw, lacerated, as if he'd shoved his fist up inside her, but her backbone, and the reddened chafed skin of her breasts, and the marks of his teeth on her neck, yet she would not cry, God damn she refused to cry. She understood that Tignor was feeling some repentance. Now the flame-like urgency had passed, now he'd pumped his life into her, he was feeling a male shame, and a dread of her breaking into helpless sobs for then he must console her, and his sexual nature was not one comfortable with consolation. (Oates, *The Gravedigger's Daughter* 252)¹⁷

Mais tarde, Rebecca acaba por engravidar de Tignor. No entanto, numa cena que a faz recordar o modo como o pai a tratava, acaba por abortar. Perante a fúria de Tignor, motivada pelas suas inconfidências num hotel em que se haviam hospedado, Rebecca “recalled her father needing to discipline her. Not once but many times. And Tignor had been sparing with her, until now. Pa’s way had not been to slap but to grab her by the upper arm and shake-shake-shake until her teeth rattled.” (Oates, *The Gravedigger's Daughter* 288). A seguir ao espancamento a que é sujeita, o processo abortivo, bem como a indiferença atribuída por Tignor ao assunto, são assim descritos:

¹⁷ Mais adiante, a cena em que Rebecca se esforça por estancar a hemorragia, sentindo já medo de Tignor, é assim descrita: “With shaky fingers Rebecca washed between the legs, using wet toilet paper. She would not flush it down the toilet until she was certain the bleeding had stopped, for she dreaded waking Tignor. It was 3:20 a.m. The hotel was silent. The plumbing was antique, and noisy. She was dismayed to see that, yes there was fresh blood seeping from her, though more slowly than before.” (Oates, *The Gravedigger's Daughter* 254).

The bleeding began a half-hour later. Cramps in the pit of her belly, and a sudden hot surging of blood. Tignor had not struck her there, Tignor was not to blame. Niles Tignor was not a man to strike a woman with his fists, and not a pregnant woman in the belly. Yet the bleeding began, a *miscarriage* it would be called. Tignor poured bourbon into glasses for them both.

“The next one, you can keep.” (Oates, *The Gravedigger’s Daughter* 289)

Niles Tignor cumpre a sua promessa. Rebecca volta a engravidar e, desta vez, a gestação prosseguirá até ao seu termo. Antes disso, porém, ela tem consciência de como a sua gravidez, apesar de não refrear o desejo de Tignor, interfere com o mesmo. Existe, para o sexo masculino, algo de simultaneamente belo e repulsivo no corpo de uma mulher grávida, e Rebecca demonstra a clara percepção desse facto ao afirmar:

She felt his dislike of her, the big belly that interfered with lovemaking. Yet he wanted to touch her. He could not keep his hands from her. Kneading her pelvis, the bristling pubic hair that radiated upward to her navel. Pressing his ear against her belly so hard it hurt, claiming he could hear the baby’s heartbeat. (Oates, *The Gravedigger’s Daughter* 296)

Dada a sua condição abjecta, o corpo feminino suscita, ao mesmo tempo, atracção e repulsa. Edwards e Graulund são categóricos ao afirmarem, nesse caso, que

If the ‘perfect’ woman’s body is a product of the male gaze and its related power dynamics, then the affirmation and display of material bodies in all their diversity (shapes, contours, sizes, dimensions) and bodily functions (ingestions, excretions, menstruation, pregnancy, aging, sickness) have the potential to subvert patriarchal gender codes related to corporeality. Grotesque bodies can, in other words, resist absorption into the objectifying gaze that seeks to contain them. (Edwards and Garlund 45)

Niley nasce e vai crescendo sem grande atenção por parte do pai, que o visita e à mãe cada vez mais esporadicamente e sempre para exercer algum tipo de violência, se não física, pelo menos verbal, sobre ambos¹⁸. Rebecca já não tem dúvidas acerca do carácter violento do marido, mas sabe que nada pode fazer para contrariar esse facto. Ama

¹⁸ Tignor continua a revoltar-se contra aquilo que Kristeva define como ‘monstrous feminine’ e que Edwards e Graulund consideram como “related to the female grotesque, for within her account the maternal body is a corporeal manifestation of horror, a feeling emanating from the fear of reincorporation into the mother, as well as the fear of the mother’s generative power.” (45).

incondicionalmente o filho, recordando o seu nascimento em termos que, na questão da abertura do corpo feminino e do seu permanente estado de fluxo, tanto se ligam ao postulado bakhtiniano, como às premissas desenvolvidas por Kristeva. Essa recordação é assim descrita: “Rebecca was thinking how she’d given birth to Niley without knowing who Niley would be, she’d opened her body to pain so excruciating it could not be recalled in consciousness” (Oates, *The Gravedigger’s Daughter* 308). Será esse amor a fazê-la censurar-se por não ter sido capaz de proteger a criança das agressões brutais que acabará, tal como ela, por sofrer às mãos de Tignor. A decadência de Tignor, ao fazê-lo levar ao extremo o abuso da sua condição patriarcal, afectará a relação entre mãe e filho. Essa relação será, portanto, sujeita a uma configuração grotesca, desencadeada por uma agressividade sem limites. É nesse sentido que Abigail Palko e Andrea O’ Reilly fazem notar que “Mothers and their mothering practices are often easy targets of ridicule and fear in moments of cultural angst or crisis.” (3)¹⁹. Elisabete Lopes fala de uma variante do Gótico na qual

são afloradas temáticas de índole mais delicada, de carácter ideológico, designadas por questões-tabu, das quais faziam parte a menstruação, a gravidez, o parto ou o desequilíbrio mental. Estes assuntos do foro privado foram introduzidos, de forma gradual e subreptícia, na ficção de várias autoras, abrindo assim espaço para um discurso que se apressava a reflectir acerca de certos mitos historicamente construídos acerca da natureza inerente ao sexo feminino, e que jaziam intocados no seio de uma sociedade marcadamente patriarcal. (Lopes 27)

Obedecendo à mesma lógica segundo a qual aludimos à produção artística de Kiki Smith em correlação com a caracterização gótico-grotesca de Rebecca Schwart, faz todo o sentido estabelecermos novo exercício comparativo, desta vez entre a questão da gravidez em *The Gravedigger’s Daughter* e na obra de Dorothea Tanning. Embora a artista, ao contrário de Rebecca Schwart, nunca tenha sido mãe e não tenha experienciado directamente as repercussões inerentes a tal condição, o quadro *Maternities I* apresenta-nos a imagem de uma mulher, com uma criança ao colo, “in a position in which she becomes

¹⁹ Natalie Wilson fala da predominância, na literatura norte-americana, a partir dos anos sessenta, de crianças que, ao serem retratadas como personagens abusadas ou brutalmente assassinadas, isto é, crianças às quais é negado o futuro, reflectem a própria ausência de futuro do *American Dream*. (270)

all body – breasts and womb – with no head or intellectual capacities, vulnerable to external forces rather than possessing any agency of her own.” (Watz 13). Nesse sentido, a opção de Tanning pelo tema da maternidade recriado em moldes característicos do Gótico-Grotesco “...suggests an attempt to perform an alternative to a phallic economy, which construes the ‘universal’ subject as masculine and autonomous.” (Watz 18)²⁰. As subsequentes pinturas de Tanning alusivas à temática da maternidade, *Maternity II* (1953), *Maternity III* (1966) e *Maternity IV* (1967), já exibirão imagens de contornos mais afectivos. Nestas, a relação entre a mãe e a criança, bem como a relação entre a mãe e a sua gravidez, ligar-se-ão à ternura materna e não ao Grotesco, que passará a ser explorado em algumas obras escultóricas importantes, como é o caso da instalação *Hôtel du Pavot, Chambre 202*. Trata-se de uma criação de grandes dimensões que representa um quarto de hotel, composto por três paredes como se de um palco se tratasse, sem janelas e claustrofóbico. A mobília exhibe um aspecto degradado, mas o que se revela verdadeiramente grotesco são os corpos femininos deformados, sobretudo nos seus atributos ligados à gravidez e ao desejo masculino, que irrompem das paredes. Para Anna Watz, “The installation *Hôtel du Pavot, Chambre 202* represents the apex of Tanning’s questioning of notions of autonomy, stability, pleasure, and language.” (21). Além disso, Watz acrescenta que

If the female body, [...], is the foundation of Western culture, which is sacrificed and repressed in order for the masculine subject to find a place of enunciation, the sexed, female, and maternal bodies in Tanning’s work resist being cast as such an undifferentiated, formless chaos - or perhaps canvas - against which both identity and language are articulated. The bodies coming out of the walls of *Hôtel du Pavot* not only have form, they also clearly have agency. They claim the room and the furniture with their presence.” (Watz 26)

Depois do período surrealista de Tanning, os atributos presentes em *Hôtel du Pavot* serão explorados através do recurso a outros métodos e veículos de expressão artística. Através

²⁰ Mey-Yen Moriuchi dá conta desse facto quando afirma que “Tanning’s painting portrays the universal struggle between good and evil, between woman and man, and marks the transition of the female Surrealist artist from femme-fatale to femme-artist.” (161).

da sua obra escultórica, ela tratará essas questões “in ways similar to a more contemporary, postmodern gothic that focuses on the fragmented body” (Carruthers 151). A questão do corpo fragmentado não se coloca em *The Gravedigger’s Daughter*. Tanning pretende colocar a ênfase em determinadas partes do corpo feminino através da fragmentação desse corpo, ao passo que em Oates, dada a natureza do processo literário, a ênfase é colocada na descrição dessas partes e seus respectivos atributos sempre em unidade com o corpo e acções das personagens.

Depois de averiguar o estado do filho, e constatando que este sobreviveria, Rebecca poderia facilmente ter-se tornado num monstro ainda mais impiedoso do que o seu agressor, entretanto adormecido sobre a cama em que tentara possuí-la, algo que revestiria a narrativa de contornos ainda mais bizarros. Neste momento, não será difícil estabelecer um paralelo entre a análise efectuada por Ellen Moers da relação criador/criatura em *Frankenstein*, de Mary Shelley, e a relação pai/filho, em *The Gravedigger’s Daughter*: em ambos os casos, aquele que é criado é rejeitado pelo criador ou pelo pai. No entanto, o sentimento da mãe para com a criança, não obstante a dor experimentada durante o seu nascimento, sempre foi o de amor incondicional. Com efeito, Ellen Moers faz notar que ao nascimento de uma criança podem associar-se sentimentos como culpa, depressão e ansiedade, embora o mais natural sejam “the ecstasy, the sense of fulfillment, and the rush of nourishing love which sweep over the new mother.”(93). E, por essa razão, Rebecca opta por não retaliar contra o companheiro e progenitor. Na verdade, isso implicaria comprometer o futuro do próprio filho. Essa decisão surge descrita no seguinte excerto:

And did she want to kill this man, she was hesitant, uncertain. Did she want to kill any human being. Any living creature. To punish Tignor, to hurt him badly. To allow him to know how he had hurt her, and their child, and must be punished. The child was waiting for her. She had no choice, she must hurry. Rebecca lay the piece of scrap steel on the bed beside the sleeping man. “He will know, maybe. That I have spared him. And he will know why.” (Oates, *The Gravedigger’s Daughter* 334)

Em vez de retaliar contra Tignor, abandona-o e coloca-se em fuga, levando o filho consigo. Só muito mais tarde, acabará por descobrir que Tignor não passava de um criminoso que a havia ludibriado. O próprio casamento havia sido forjado e jamais fora válido. Por agora, todo um novo capítulo da sua vida acabará por se desenrolar, ainda que sob o signo

do medo de vir a ser encontrada por esse homem e sofrer represálias ainda mais violentas. O ciclo marcado pela relação inescapável entre vítima e abusador, que até então havia marcado a sua existência, passando da relação com o pai para a relação com Tignor, é finalmente quebrado. No entanto, existirão certos aspectos também do Gótico-Grotesco, começando pela viagem efectuada pela “heroína” numa América que a confronta com esse género de realidade ao nível do seu tecido social, que não deixarão de se manifestar. Em todo o caso, o aspecto mais pertinente residirá na busca do *American Dream* por parte da protagonista do romance. De realçar, será o facto de essa demanda ocorrer em confronto com o inevitável processo de envelhecimento de Rebecca. Ela acabará por encontrar uma relação estável e concretizar os seus propósitos, mas o envelhecimento – desde logo vislumbrado com repugnância no sogro, representante ainda inflexível de uma velha ordem patriarcal – acarretará a doença enquanto corolário trágico de uma condição terrível e inalienável.

2.3. O *American Dream* e o corpo decadente

Um dos aspectos do Gótico-Grotesco que marcam a fuga de Rebecca Schwart pelo território americano, visto tratar-se, efectivamente, de uma partida ou escapatória, tem a ver com as alterações produzidas no seu visual. Mais tarde, ela alterará o seu próprio nome. De modo a fugir à eventual perseguição de Niles Tignor, e também com o objectivo de efectuar um corte radical com o seu passado, Rebecca Schwart passa a adoptar a identidade de Hazel Jones. A recusa do seu antigo visual conferir-lhe-á uma aparência algo masculina. Contudo, esta alteração torna-se necessária, uma vez que

The time of her love-delusion was past. She'd come to hate her thick shapeless hair that was always snarled beneath, couldn't force a comb through it, oily if it wasn't shampooed every other day and of course it was not shampooed every other day, not any longer. And now the hopeless bits of dried blood snarled in it. She would have it cut off, all but a few inches covering her ears. (Oates, *The Gravedigger's Daughter* 359)

É precisamente para evitar a repetição do passado e das suas sombras grotescas, sublinhe-se, que Hazel Jones resiste às investidas de Chet Gallagher. Em vez de se voltar a envolver com alguém, dedica toda a sua atenção ao filho, rebaptizado de Zacharias Jones, e ao desenvolvimento do seu talento musical. A convicção pela qual se move nesse processo é a de que “A woman opens her body to a man, a man will possess it as his own. Once a man loves you in that way, he will come to hate you. In time. Never will a man forgive you for his weakness in loving you.” (Oates, *The Gravedigger's Daughter* 429). Com o decorrer do tempo, porém, ela acabará por ceder. Gallagher é um pianista de jazz oriundo de uma família rica e poderosa. Em momento algum, à medida que os dois forem travando conhecimento, se revelará semelhante a qualquer uma das figuras masculinas com as quais Rebecca lidou directamente no passado, o mais recente, ou o mais remoto. Apesar da sua ansiedade, dos seus traumas e dilemas, provocados, na maior parte, por acção da figura paterna durante a sua juventude, Gallagher não é uma figura grotesca, não é alguém para quem o *American Dream* se tenha apresentado apenas como simples miragem. Poderá ter falhado numa série de aspectos, gorando as expectativas do pai, mas conserva intocada a sua dignidade, visto essas expectativas não terem sido as suas. A figura marcadamente grotesca que surgirá neste momento da narrativa será o seu progenitor, o multimilionário

Thaddeus Gallagher. Em todo o caso, note-se que, apesar de velho e inválido, restringido a uma cadeira de rodas, o que leva Hazel Jones a considerá-lo um “grotesque old man in his wheelchair” (Oates, *The Gravedigger’s Daughter* 501), “the man’s eyes snatched at Hazel Jones, hungrily.” (Oates, *The Gravedigger’s Daughter* 497). Mais adiante, a repugnância sentida por Rebecca Schwartz/Hazel Jones perante o homem e o seu corpo torna-se mesmo explícita:

Thaddeus moved the wheelchair closer to Hazel. She smelled his oldman odor, the airless interior of the old stone cottage. Yet there was something sweetly sharp beneath, Thaddeus Gallagher’s cologne. A monster-man, crammed into a wheelchair, yet he’d shaved carefully that morning, he’d dabbed on cologne. (Oates, *The Gravedigger’s Daughter* 503)

A última parte da obra marca o triunfo de Rebecca/Hazel. Não só o seu vínculo com Chet Gallagher se torna definitivo, como o seu filho progride incrivelmente enquanto pianista. No entanto, é precisamente o filho, devido à sua relação com uma estudante de violoncelo de nome Frieda Bruegger, que a obriga a lidar de novo com o Grotesco e as suas facetas mais marcadamente abjectas. Desta vez, o Grotesco consubstancia-se não na relação com qualquer ordem patriarcal, ou por acção de constrangimentos de natureza social, mas no processo natural de envelhecimento: à semelhança do sucedido com qualquer mortal, a heroína vê-se impelida na direcção da sua finitude. No corpo da rapariga, que “brandished her beautiful cello as if it were a simulacrum of herself: her beautiful female body” (Oates, *The Gravedigger’s Daughter* 539), ela vê o seu “own lost girl’s body” (Oates, *The Gravedigger’s Daughter* 541). Já antes, ela se descrevera como alguém com uma “vacant face, no longer young and not very beautiful.” (Oates, *The Gravedigger’s Daughter* 486). Diante da probabilidade de o filho manter relações sexuais com Frieda, a mãe é acometida por uma espécie de ciúme de índole abjecta, pese embora o filho já não seja uma criança e a proximidade de outrora não faça mais sentido. De qualquer forma, este sentimento pode ser explicado a partir da conclusão com a qual Barbara Creed, a partir da leitura do postulado de Kristeva, procura elucidar-nos. De facto, para esta estudiosa,

“all individuals experience abjection at the time of their earliest attempts to break away from the mother. She [Kristeva] sees the mother-child relation as one marked by conflict: the child struggles to break free but the mother is reluctant to release it.” (Creed 62-63).

O filho é já adulto. No entanto, é como se o corpo de Rebecca Schwart, na sua natureza reprodutora e com vista à própria preservação, se apresente ainda como lugar de conflito. Com efeito, Barbara Creed acrescenta que a posição da criança, nestas circunstâncias, “his rendered even more unstable because, while the mother retains a close hold over the child, it can serve to authenticate her existence – an existence which needs validation because of her problematic relation to the symbolic realm”. (64). No caso de Niley/Zacharias, isso já não sucede, uma vez que essa inscrição no reino simbólico há muito teve lugar através da sua dedicação à música. A Rebecca Schwart/Hazel Jones, resta-lhe, não obstante a relação feliz e próspera com o marido, lidar com o seu corpo a partir de fenómenos também abjectos e grotescos. Falamos de fenómenos como o do envelhecimento e, posteriormente, como se depreende da troca de correspondência com a prima que era suposto ter conhecido em criança, o da doença.

Não se torna difícil, nesse sentido, estabelecer novo paralelismo entre o tratamento, por um lado, da figura feminina em *The Gravedigger's Daughter*, e, por outro, da visão dessa mesma figura desenvolvida na obra de Kiki Smith. Com efeito, interessando-se pela exploração de temas ligados ao corpo feminino e às suas particularidades grotescas, Kiki Smith sempre se serviu de um sem número de métodos, estilos e conteúdos. Tudo isso, saliente-se, num processo em que a sua imaginação criadora transforma, nas palavras de Diane Fremont, a “convergence of embodied spirit and inspirited body into an extraordinary array of symbolic forms, exemplifying a singularly feminine mode of creation.” (2).²¹ Dentro desse espectro de motivos recorrentes na produção artística de Kiki Smith, há que destacar dois dos mais intrinsecamente ligados ao Gótico-Grotesco: o

²¹ Elena Mallet elucida-nos de forma breve acerca do percurso artístico de Kiki Smith, começando por dizer que “Kiki Smith forma parte de un grupo de mujeres artistas que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX han buscado reivindicar simbólicamente la condición de la mujer y su papel lo mismo en el arte que en otros aspectos del mundo contemporáneo. Una de las diversas particularidades de su producción es la precisión para lograr establecer referencias, simultáneamente, a distintos momentos de la historia del arte así como a la situación política y social del momento.” (118).

nascimento e a morte. A partir dos anos oitenta, após a morte do pai, o motivo da decadência será também amplamente explorado, ao passo que o da morte se tornará ainda mais recorrente. Rina Arya sublinha isso mesmo, ao afirmar que Kiki Smith “creates sculptures that portray human corporeality (often through the excretory function), the loss of self, decay and the abject state of the body that is drawn into a cycle of replenishment and decay.” (87).

Em paralelo com a visão que Rebecca Schwart alimenta de si mesma, reforçada pela que dela e da sua mãe apresenta o género oposto, analisámos a pertinência da componente escultórica da produção de Kiki Smith na caracterização grotesca do corpo feminino. Maria Antónia Lima faz notar, nesse âmbito, que o objectivo de Smith com a exploração dos temas da decadência e da morte “is concentrated in mending our fractured existence through the careful assembling of dispersed and lost parts of ourselves.” (*Kiki Smith or Kiki Frankenstein* 117). Ainda de acordo com Lima, Kiki Smith empenha-se em representar o corpo fragmentado, sendo que “Her intentions strive to show how our body is perverted, mutated or corrupted by the dangerous forces of society, science and technology and medicine.” (*Kiki Smith or Kiki Frankenstein* 117-118). Saliente-se, uma vez mais, que esta perspectiva estético-literária é legitimada pela própria natureza do Gótico quando associado ao corpo feminino. Segundo Elisabete Lopes,

Neste sentido, o gótico feminino e o corpo apresentam uma relação muito estreita. Com efeito, o corpo surge no seu papel de objecto enquanto elemento de representação e foco de reflexão, e num papel de sujeito, pois é nele que incidem os efeitos do gótico, enquanto género literário que o pretende despertar para sensações mais extremas. (Lopes 27)

É assim que às forças enumeradas por Lima, poderíamos ainda acrescentar a violência e os abusos masculinos. De forma a respeitarmos os argumentos sobre os quais assenta o conteúdo desta dissertação, existe, obrigatoriamente, uma associação a ter em conta. Partindo da afirmação de Lima, trata-se da associação directa entre as “dangerous forces of society” que, no caso da sociedade norte-americana, convergem para o fracasso do *American Dream*, e a opressão patriarcal na origem, juntamente com a acção do tempo, da decadência da figura feminina. No caso da protagonista de *The Gravedigger’s Daughter*,

como vimos anteriormente, essa opressão torna-se explícita através da sua ligação a Niles Tignor. No que toca a Byron Hendricks, assassino em série do qual ela consegue escapar de forma totalmente fortuita, estamos perante uma representação extrema, ainda que verossímil, de uma opressão patriarcal conducente à tragédia feminina. De qualquer forma, os motivos gótico-grotescos do envelhecimento e da morte possuem, em si mesmos, mais do que força suficiente na consumação dos efeitos gótico-grotescos sobre o corpo da mulher. Em *The Gravedigger's Daughter*, representam o culminar implícito da acção, uma vez que o destino de Rebecca Schwart é deixado em aberto, sabendo-se apenas, aquando do momento final da narração, que se encontra doente de cancro. Por outras palavras, o sonho da protagonista até se terá concretizado. O seu objectivo de fugir ao passado e a todas as suas decorrências gótico-grotescas terá sido alcançado. Deixando para trás o seu passado e uma ordem patriarcal opressora, Rebecca Schwart terá acabado por se afirmar junto do seu novo companheiro. Contudo, a doença e, eventualmente, a morte, serão também uma afirmação, neste caso, do carácter gótico-grotesco iniludível da sua condição de mulher e de ser humano.

3. *Blonde*: corpo, abjecção e objectificação sexual

O presente capítulo será dividido em quatro sub-capítulos. Tal como foi mencionado na introdução, para além das reflexões tecidas acerca dos traços do Grotesco e do abjecto presentes em *Blonde*, transversal a todos estes quatro sub-capítulos será também a consideração de aspectos do “female gothic” em correlação com o conjunto de vicissitudes que marcam a vida de Norma Jeane. Relativamente ao “female gothic”, estamos em presença de um termo introduzido por Ellen Moers na obra *Literary Women* (1977). O mesmo descreve o modo como as escritoras de romances dos séculos XVIII e XIX utilizam certas expressões e motivos codificados para se referirem à sexualidade feminina e ao aprisionamento doméstico das mulheres. Juliann Fleenor também apresentou um contributo importante neste âmbito através da publicação da obra *Female Gothic* (1983). Já Anne Williams, através da obra *Art of Darkness: a Poetics of Gothic* (1995), teve um papel fundamental no tocante à definição do enredo dos romances góticos ligado à estrutura familiar e suas complexidades. Mais recentemente, Eve Kosofsky Sedgwick, Tania Modleski, Helen Meyers, Diane Hoeveler, Donna Heiland e Rictor Norton, entre outros, também apresentaram contributos fundamentais para o melhor entendimento do assunto em causa e as suas obras serão igualmente citadas.

No primeiro sub-capítulo, “Norma Jeane: o corpo e o pressentimento inocente da sua corrupção”, focar-nos-emos na infância e adolescência de Norma Jeane, colocando a tónica, no que toca a uma análise do corpo gótico-grotesco e abjecto, dos atributos que lhe são intrínsecos. Nesse sentido, será pertinente analisar a relação mantida pela criança com o seu próprio corpo e a percepção que tem do mesmo ligado a aspectos como a menstruação e, posteriormente, a perda da virgindade. No tocante à questão dos motivos recorrentes no “female gothic”, estabeleceremos uma comparação entre a situação em que Norma Jeane se encontra na infância – com o vislumbre inocente da corrupção futura ligada à sua sexualidade –, e a heroína gótica face ao perigo pressentido diante de um elemento como o castelo gótico. O próprio orfanato no qual a criança se vê encerrada pode ser comparado a uma espécie de fortaleza com ressonâncias góticas.

No segundo sub-capítulo, “Mãe e filha: relações de proximidade entre corpo e loucura”, analisaremos questões da infância de Norma Jeane associadas à relação problemática entre ela e a sua mãe. O sentimento de Gladys Pearl Baker relativamente à filha é um sentimento de amor/repulsa. Essa situação é ditada pela condição abjecta intrínseca à criança, marcada por acontecimentos como o seu nascimento, mas também pela rejeição paterna, a qual poderá ser entendida no contexto da análise de certos aspectos da obra de Anne Williams. Concederemos especial atenção ao Gótico-Grotesco ligado à loucura na qual a mãe, assolada pela perda da juventude e pelo fracasso do *American Dream*, acaba por mergulhar. Estes contornos começam por se revelar na sua obsessão com a impureza da criança. Nesse âmbito, o da relação trágica da mãe com a criança, interessará reflectir acerca da noção de “monstrous mother” proposta por alguns teóricos como Abigail Palko e Andrea O’Reilly. No entanto, poderá ser também estabelecida uma ligação a certos aspectos do “female gothic”, mais especificamente no que diz respeito ao espaço de enclausuramento constituído pela instituição psiquiátrica na qual Gladys Pearl Baker acaba por ser internada.

No terceiro sub-capítulo, “Marilyn Monroe e o rosto encurralado da objectificação hollywoodesca”, o nosso foco incidirá sobre a figura de Marilyn Monroe como invenção engendrada por Hollywood. Nesse sentido, destacaremos a objectificação sexual da figura feminina característica desse meio. Ao falar do Grotesco como um género americano, Van O’ Connor fá-lo por ser este o que reflecte, em termos literários, a realidade intrínseca do país. Note-se que a realidade norte-americana é, em si mesma, uma realidade distorcida. Para o comprovar, basta referir certas particularidades subjacentes ao *American Dream*, mais especificamente, aquelas associadas ao seu fracasso. Ideais que se encontram na génese da nação, preceitos que deveriam ter inspirado a sua evolução histórica, acabaram por ser deturpados e distorcidos. Os efeitos daí decorrentes reflectem-se, inevitavelmente, na realidade grotesca que se estende a todas as esferas da sociedade. Enquanto marca abjecta dessa realidade, determinada por um capitalismo voraz e violento, sobressai, em *Blonde*, o tratamento concedido ao corpo da mulher, apresentado como mero objecto sexual para consumo masculino. Num exercício comparativo, decorrente desses pressupostos, entre literatura e fotografia, reflectiremos acerca da produção fotográfica de Cindy Sherman enquanto contestação dessa visão patriarcal. Já no final do sub-capítulo, não

deixaremos de aludir a Hollywood enquanto espécie de prisão feminina com ressonâncias do castelo gótico, controlado pela figura masculina, presente nos romances das escritoras dos séculos XVIII e XIX que se dedicaram a esse género.

Por fim, no quarto sub-capítulo, “O objecto enquanto modo destrutivo”, reflectiremos acerca da degradação de Norma Jeane/Marilyn Monroe. Concederemos especial relevância à ideia de morte contida na teorização do objecto proposta por Kristeva. Quanto ao fenómeno da decadência física propriamente dita, será salientada a comparação, feita pela própria actriz, entre os exaustivos exercícios de maquilhagem de Marilyn Monroe e a preparação de um cadáver para ser sepultado. Nesse sentido, será pertinente referir a morte como uma das ocorrências que, no romance gótico tal como analisado por Ellen Moers, mais contribuem para produzir no leitor os efeitos desejados.

3.1. Norma Jeane: o corpo e o pressentimento inocente da sua corrupção

Como foi demonstrado na introdução a esta dissertação, o Grotesco apresenta características que são intrínsecas ao corpo feminino. Este é o argumento apresentado por Mikhail Bakhtin e desenvolvido, posteriormente, por Frances S. Connelly. No entanto, Mary Russo chama atenção para o facto de, considerado a partir desse ponto de vista, o Grotesco não se cingir exclusivamente a uma dimensão corporal, sobretudo feminina, mas possuir um registo psicológico, o qual se liga à sujeição da mulher ao que é denominado Lei. A partir da análise do postulado de Griselda Pollock, segundo o qual o corpo feminino se apresenta como o lugar onde a luta de géneros se trava ferozmente, essa Lei está directamente ligada à acção e ao olhar do género masculino²². Falamos não de um olhar e de uma Lei masculinos em termos freudianos, ou seja, ligados ao domínio do simbólico, mas de um olhar que determina a identidade da mulher na sua relação com o corpo. Sob a pressão desse olhar, a mulher relaciona-se com o seu corpo como algo moldado pelas expectativas do género contrário, e não de acordo com a construção de uma identidade que ela reconheça como sua, uma identidade sobre a qual detenha o controle. É este o drama fundamental de Norma Jeane em *Blonde*: a dissociação entre o seu corpo e a sua identidade mais profunda, a sua identidade enquanto mulher livre dos constrangimentos impostos, sob acção do patriarcado, à construção complexa dessa identidade.

É ainda em criança, filha de um pai ausente e de uma mãe vítima de perturbações psicológicas motivadas, precisamente, por essa ausência, que Norma Jeane tem consciência dessa dissociação entre si e o seu corpo. Com efeito, é ainda em criança que ela encara o seu corpo como algo indiscutivelmente presente, incontestável, mas, ao mesmo tempo, algo que não lhe pertence. Num tom de fábula infantil que perpassa toda a obra, a criança tem um vislumbre dessa circunstância inevitável. É como se a sua vida fizesse

²² De acordo como Amelia Jones, “The body is perhaps the primary metaphor for a society’s perception of itself. The individual and spoken language are what make up the social body; the physical body is a kind of boundary between biology and society, between drives and discourse. Man can only know himself through his environment. Our awareness of self-heightens our awareness of the world around us. Through a deeper understanding of what it means to live within one’s own body, we understand better that we are all connected and related to one another. [The body is] the site where questions of sexuality and its categorization in terms of power, biography, and history, are played out.” (230).

parte de uma parábola na qual surge como agente passivo, um conto de fadas na qual será uma protagonista manipulada e trespassada pelo poder exercido sobre o seu corpo pelo género oposto. Com efeito, partindo de uma palpável percepção de que a sua existência não passa de uma espécie de construção fantasiosa, quase lúdica, é como se a pequena Norma Jeane escutasse uma multidão de vozes desconhecidas, muito provavelmente masculinas, que anunciam já quais serão essas regras:

Never can you climb over this wall, you're not strong enough; girls aren't strong enough; girls aren't big enough; your body is fragile and breakable, like a doll; your body is a doll; your body is for others to admire and to pet; your body is to be used by others, not used by you; your body is a luscious fruit for others to bite into and to savor; your body is for others, not for you. (Oates, *Blonde* 43-44)

É como se a parede à qual Norma Jeane se refere fosse a parede de um castelo diante do qual a heroína típica dos romances góticos se detinha assustada com a perspectiva do que lhe poderia suceder no interior desse lugar. Com efeito, segundo Tania Modleski

Gothics can be identified by their cover illustrations: each portrays a young girl wearing a long, flowing gown and standing in front of a large, menacing – looking castle or mansion. The atmosphere is dark and stormy, and the ethereal young girl appears to be frightened. (Modleski 51)

Desde as primeiras páginas de *Blonde*, dada a caracterização das personagens femininas que lhe são mais próximas, apercebemo-nos das circunstâncias que rodeiam a infância de Norma Jeane. A primeira caracterização dessa ordem é a da avó Della, uma vez que, para a criança, “Grandma's hands were chafed old-woman's hands, as Grandma's smell was an old-woman smell.” (Oates, *Blonde* 13). A segunda tornar-se-á patente com a entrada em cena da mãe, Gladys Pearl Baker. Sendo ambas mulheres, a submissão ao género oposto, particularmente no caso da mãe, com o seu trabalho em Hollywood e a sua dedicação inglória ao cinema, levam a criança a perceber o seu próprio corpo como algo regulado pelo olhar alheio. São os outros que conferem sentido ao seu corpo. E fazem-no a partir dos atributos marcadamente femininos evidenciados, numa dinâmica que antecipa já a passagem da inocência para a experiência, por essa dimensão física. A

própria criança cedo se apercebe dessa dinâmica. Podemos falar, neste caso, de uma percepção que Norma Jeane tem de si mesma que se afasta, claramente, da visão da criança idealizada pelos escritores românticos do século XIX. Segundo James Kincaid,

The Romantic idealization of the child ... was meant as a poetic figure, a metaphor, but it soon developed a quite literal, material base. For the Romantic poets, the child packaged a whole host of qualities that could be made into a poetics and a politics: the child was everything the sophisticated adult was not, everything the rational man of the Enlightenment was not. The child was gifted with spontaneity, imaginative quickness, and a closeness to God; but that's as far as its positive attributes went. More prominent were the negatives, the things not there. The child was figured as *free of adult corruption; not yet burdened* with the weight of responsibility, mortality, and sexuality; *liberated from 'the light of common day'.*" (Kincaid 14-15)

Note-se, porém, como esta visão romântica da inocência da criança acaba por se definir pela inevitabilidade do seu contrário, sobretudo no que toca a questões como a mortalidade e a sexualidade, questões de pendor essencialmente grotesco. As questões relativas, em *Blonde*, à mortalidade e à decadência femininas serão tratadas noutra capítulo. Quanto à questão da sexualidade ligada, como a própria mortalidade, a uma "light of the common day", é uma ideia que vai ao encontro dos argumentos de Van O' Connor, para quem o Grotesco, como género americano, se revela indissociável da realidade²³. Indissociável da realidade e do corpo, particularmente do corpo feminino, dizemos nós, seguindo a ordem de ideias quer de Bakhtin, quer de Connelly. Quando se fala do Grotesco nestes moldes, referimo-nos, precisamente, aos atributos sexuais femininos ligados à fecundidade e à procriação. Assim sendo, o corpo feminino configura uma dimensão material que "can be traced to a set of etymologies which link *matter* and *matrix* (or the womb), and, hence with a problematic of reproduction." (Butler 31). Em Norma Jeane, a descoberta dos

²³ Numa entrevista concedida ao "The New Yorker", em 2022, Joyce Carol Oates reitera o facto de cada realidade social ter um modo literário que lhe é intrínseco, sendo que, no caso da realidade norte-americana, o tom que a expressa de forma mais verossímil é um tom violento. É nessa perspectiva que a escritora afirma: "Well, I'm writing about America. I'm holding a mirror up to reality. The writer or the artist is in control of the frame—there's a frame around the mirror, there's a frame around a novel—it's not infinite. You're selecting and limiting and presenting a certain vision. For instance, Shakespeare is drawn to tragedy. The comedies are wonderful, but it's the tragedies that are profound, and always about violence. There is no tragedy as a genre without violence. People who write detective or mystery novels—of course they're drawn to murder because murder is the ultimate crime."

atributos ligados à reprodução torna-se particularmente problemática, ainda que tal facto nada tenha a ver com questões de identificação de género e orientação sexual motivados por influências sociais e culturais. Por essa razão, não aprofundaremos aqui as questões tratadas por Judith Butler na obra acabada de citar, mesmo que estas assumam pertinência noutros contextos²⁴. Quanto às teorias psicanalíticas de Freud e Lacan, não serão aqui aprofundadas em correlação com a ênfase colocada no domínio do Simbólico, sendo antes consideradas no campo da relação sujeito-objecto. Esta relação sujeito-objecto será transposta, nesta dissertação, para um domínio no qual o corpo adquire o seu sentido a partir da relação com os atributos que o Gótico-Grotesco lhe confere. De facto, segundo Tina Chanter, “According to Freud-Lacanian psychoanalysis identification is reserved for the Father, the Law, the Symbolic, while object-relations are aligned with the maternal” (7). A própria Norma Jeane se interrogará, mais tarde, nesse sentido. “A woman is her womb, isn't she? If not her womb, what is a woman?” (Oates, *Blonde* 661), pergunta ela a si mesma.

Norma Jeane é alojada num orfanato, o que remete para a ideia de aprisionamento da mulher contida nos romances góticos e referida por Ellen Moers. Nessa instituição, ela é inspirada pelos ideais religiosos da directora da instituição, que a tenta proteger de um passado marcado pela relação com uma mãe psicologicamente perturbada, e será acometida por vergonha, repugnância e sentimentos de culpa, aquando do aparecimento da sua menarca. Isto sucede, sobretudo, devido à sua falta de experiência, ou, muito pelo contrário, a uma espécie de pressentimento prematuro dos dissabores que a sua sexualidade lhe trará.²⁵

²⁴ De facto, de acordo com Fredrikson and Roberts, o discurso feminista fez com que “the body has been largely ignored in non biological explanatory schemes for gender distinctions which tend to focus more on social cultural influences.” (174). No entanto, estas estudiosas fazem questão de ressaltar que o discurso feminista “have done a great deal to illuminate the ways in which many gender differences have little to do with the biological body, and much more to do with different socialization of boys and girls, and, perhaps even more profoundly, with the different social status and power held by women and men in society.” (Fredrikson and Roberts 174).

²⁵ De acordo com James Kincaid, “The unburdened nature of childhood is also why Western society categorizes a child who begins puberty as an adolescent: he or she is henceforth burdened with sexuality. The Romantics used this figuration of the child as a reaction against Enlightenment virtues such as “adulthood, sophistication, rational moderation, [and] judicious adjustment to the ways of the world. The child was used to deny these virtues, to eliminate them and substitute in their place a set of inversions: innocence, purity, emptiness.” (15).

Joyce Carol Oates dá ao capítulo no qual ocorre o referido episódio, o título de “The Curse”. Trata-se de um episódio de índole abjecta, um episódio no qual a questão psicológica e a dimensão material, com os fluidos que o corpo deve expelir de forma preservar a sua identidade no âmbito do cultural e moralmente aceite, configuram uma realidade limite para quem a experimenta. O mesmo é descrito da seguinte forma:

Shame, shame! There came the day.

The second week of September when she'd just started seventh grade. She wasn't wholly unprepared, though she was disbelieving. Hadn't she been hearing for years older girls speaking of this, and the crude jokes of the boys? Hadn't she been repelled, fascinated by the ugly blood stained "sanitary napkins" wrapped in toilet paper, and sometimes not wrapped, in the trash containers in the girls' lavatories? Hadn't she, made to carry trash downstairs to the rear of the Home, been sickened by the stink of stale blood? (Oates, *Blonde* 87)

Retomando o motivo do castelo associado ao Gótico, torna-se possível, no caso de Norma Jeane, associá-lo à questão da influência patriarcal sobre o modo como a mulher se relaciona com a sua sexualidade. De facto, segundo Juliann E. Fleenor, o Gótico feminino

uses the traditional spatial symbolism of the ruined castle or an enclosed room to symbolize both the culture and the heroine; as a psychological form, it provokes various feelings of terror, anger, awe, and sometimes self-fear and self-disgust directed towards the female role, female sexuality, female physiology, and procreation; and it frequently uses a narrative form which questions the validity of the narration itself. It reflects a patriarchal paradigm that women are motherless yet fathered and that women are defective because they are not males. (Fleenor 15)

Ao longo da sua vida, Norma Jeane sofrerá crises terríveis provocadas pelos seus ciclos menstruais, vendo-se a si própria como “a woman who have practically a miscarriage every time she had her period” (Oates, *Blonde* 343)²⁶.

²⁶ Um desses episódios decorre após sua primeira audição para O Estúdio. Após a sodomização de que é alvo pelo director e do seu carácter abjecto, é obrigada a lidar com essa crise, assim descrita: “It was nearing time for my audition & I was desperate to staunch the flow of ugly brown menstrual blood hiding in the women’s room my hands shaking fitting Kotex between my legs & within minutes the blood would soak through I was in terror of staining my white sharkskin skirt & then what would I do & a searing pain in my anus I could not comprehend.” (Oates, *Blonde* 215).

Nesse sentido, o objecto liga-se a algo que a mulher é obrigada a expelir para salvaguardar as fronteiras entre o seu corpo e o que tende a torná-lo grotesco. Como vimos no caso de Rebecca Schwart, em *The Gravedigger's Daughter*, os fluidos do corpo são algo, porém, que ela nunca conseguirá expelir em definitivo, são um não-objecto intrínseco e permanente ao objecto que é o corpo (Arya 20). Essa impossibilidade de o corpo se livrar do objecto em permanência contribui, no caso feminino, para “the heightened somatic and symbolic associations that it harbours in the human psyche.” (Arya 20). Com efeito, de acordo com Julia Kristeva, o sangue associa-se à ideia de crime, à ideia de impureza da qual o homem se deve ver livre, mas também ao fenómeno da fecundidade feminina, tornando-se, assim, “a fascinating semantic crossroads, the propitious place for abjection, where death and femininity, murder and procreation, cessation of life and vitality all come together” (*Powers of Horror* 96). Esses episódios de menstruação, que atormentarão, constantemente, Norma Jeane, interferirão nas suas relações com o sexo oposto e deixarão ainda mais visível a ideia do seu corpo enquanto alvo da voracidade masculina, a qual tem, inevitavelmente, de ser saciada. Quando tal não sucede, quando a mulher opta por resistir, há uma dificuldade do homem em se compadecer da condição feminina nos aspectos intrinsecamente grotescos do seu corpo, que passa a ser encarado como uma espécie de anedota, objecto não de desejo, mas de desprezo e repugnância. Para além da vergonha que, para Norma Jeane, representa o surgimento da sua menarca, há que referir a consciência das transformações que se vão operando no seu corpo e a lascívia do olhar masculino diante das mesmas:

For certainly she was well aware of her chubby growing breasts and the widening of her thighs, hips, "ass" – as that part of the anatomy, when female, was called with approval and a kind of jocular affection. *What a sweet ass. Look at that sweet ass. Oh, baby baby!* (Oates, *Blonde* 89-90)

A par da descoberta do seu corpo ainda no reduto do orfanato, Norma Jeane vai também constatando as diferenças entre os atributos sexuais femininos e os atributos sexuais masculinos. De certa forma, é como se pressentisse já a dinâmica configurada por essas diferenças, a mesma que marcará toda a sua vida, particularmente no tocante à invenção varonil de Marilyn Monroe e a toda a carga sexual atribuída à mesma. Particularmente relevantes nesse sentido, o do confronto prematuro com a sua sexualidade, são os seus pen-

samentos motivados pelo contacto com uma criança vítima de violação:

There was the ten-year-old girl whose cot was next to Norma Jeane's in the girls' third-floor dorm whose name was Debra Mae who'd been raped and beaten (what a hard, harsh word "rape" was, an adult word; Norma Jeane knew instinctively what it meant, or almost knew: a razor sound and something shameful to do with between-a-girl's-legs-which-you-are-never-supposed-to-show, where the flesh is soft, sensitive, easily hurt, and it made Norma Jeane faint to think of being struck there, let alone something sharp and hard pushed in;... (Oates, *Blonde* 73)

Interessa salientar, no entanto, que a prática do acto de masturbação, no que à descoberta e afirmação da sexualidade de Norma Jeane diz respeito, só acontecerá muito mais tarde. Até lá, ao momento em que ela aprenderá a retirar prazer do seu corpo por si mesma, este apresentar-se-á apenas como objecto de satisfação das necessidades sexuais masculinas, sendo ela, no decurso desse processo, um mero agente passivo²⁷. Tal condição fica patente no modo precoce como é lançada para o seu primeiro casamento, circunstância que a leva a interrogar a mãe de criação²⁸ acerca de como se processará a perda da sua virgindade. Da explicação que se segue por parte de Elsie Pirig, ressalta, precisamente, o papel passivo da mulher durante o acto sexual. Além disso, a perda da virgindade configura também um acontecimento que, pela forma como se liga ao corpo que expõe os seus fluidos, se reveste de contornos abjectos. A explicação de Elsie Pirig é a seguinte:

The man usually lies on the woman and pushes his thing in, and she's ready for him, or should be. So it doesn't hurt. "

Norma Jeane shuddered. She was looking sidelong at Elsie, doubtfully.

"It doesn't hurt?"

"Not always."

"Oh, Aunt Elsie! Everybody says it hurts."

Elsie relented. "Well. Sometimes. In the beginning. "

²⁷ O desempenho sexual de Marilyn Monroe nunca se revelará consensual. Há quem fale dela como um agente passivo e há quem fale dela como uma ninfomaníaca. Eddie G resume essa questão de um modo no qual fica patente a concepção do corpo de Norma Jeane como objecto a ser utilizado pelos outros, a concepção do corpo como algo que não lhe pertence: "The thing you'd hear about her in those years was mostly she'd only just lie there and let it be done to her like a corpse practically with her hands clasped together on her chest. But with Cass and me it was the exact opposite; she'd get so excited, so crazed, there wasn't any rhythm to it, she'd never masturbated as a kid she told us (we had to teach her!) so maybe that was why, her body was this gorgeous thing she'd stare at in the mirror but it wasn't her exactly, and she didn't know how to operate it worth shit." (Oates, *Blonde* 327).

²⁸ Mãe de criação numa família de acolhimento e não mãe adoptiva, uma vez que Gladys Pearl Baker nunca concedeu autorização para que a filha fosse adoptada.

"But a girl bleeds, doesn't she?"
"A virgin might."
"It must hurt, then."
Elsie sighed. "I guess you are a virgin, eh?"
Norma Jeane nodded solemnly.
Elsie said, awkwardly, "Well. Your husband sort of prepares you. Down there. You get wet and ready for him." (Oates, *Blonde* 132)

Curiosamente, o sexo enquanto experiência violenta ditada por um desejo masculino transtornado ligar-se-á mais à própria Elsie Pirig, do que a Norma Jeane. Impossibilitado de saciar o seu desejo sexual com Norma Jeane, a sua filha de criação, o marido terá relações sexuais com a esposa como se de um animal se tratasse. De facto, a violência é tal, que é como se Elsie Pirig fosse brutalmente violada pelo próprio marido. Nessa posição, ela representa um símbolo deprimente da sujeição do corpo feminino às imposições do poder masculino, sobretudo, quando contrariado pelas maquinações do sexo oposto que visam eliminar eventuais adversárias²⁹. Quanto à perda da virgindade de Norma Jeane, o episódio não é descrito tão pormenorizadamente e de forma tão violenta como a perda da virgindade de Rebecca Schwart, que praticamente se esvaiu em sangue ao ser penetrada pela primeira vez. Ainda assim, não deixa de configurar um episódio abjecto pelo modo como o sangue se torna indissociável, na mulher, dos seus atributos sexuais, ligados à fecundidade e à procriação. Indo ao encontro das teorias desenvolvidas por Kristeva, mais concretamente em torno da abjecção ligada à força simbólica do elemento sanguíneo em correlação com os vários significados e estados do corpo, é deste modo que Norma Jeane descreve a experiência da perda da virgindade:

Shortly afterward, this same penis was being nudged into Norma Jeane, into the tight slash of an opening between her thighs. Bucky was alternately methodical and frenetic. Of course Norma Jeane had been prepared for this at least in theory, and in fact the pain wasn't much worse than her usual menstrual cramps, just as Elsie Pirig predicted. Except it was sharper, like a screwdriver. Again she shut her eyes. Only Mind is real. God is love. Love is the power of healing. There was some bleeding onto the wadded toilet paper Norma Jeane had fastidiously placed beneath them, but it was bright fresh blood, not the darker and smellier kind. (Oates, *Blonde* 158)

²⁹ A violência da investida sexual do marido é tal, que ocorrem a Elsie Pirig os seguintes pensamentos: "He'll kill me if he can. Fuck me to death. Not Norma Jeane." (Oates, *Blonde* 127). Elsie Pirig chega a reencar o seguinte: "She was in terror he'd break her neck, but that didn't happen." (Oates, *Blonde* 128).

O fascínio de Bucky Glazer pela esposa converter-se-á, posteriormente, em repulsa. Após o acto de objectificação a que a submete, o qual será analisado num dos capítulos seguintes desta dissertação, repugnar-lhe-á a natureza desinibida revelada por Norma Jeane no decurso das relações sexuais entre ambos. Bucky esperava alguém passivo em termos sexuais, visto a juventude e a inexperiência da companheira a esse nível. No entanto, após a perda da virgindade da esposa, vê-se confrontado pelo desejo sexual insaciável que esta acaba por manifestar. Trata-se de um desejo estimulado pela sua obsessão em querer manter consigo o marido, no qual vê um substituto para o pai ausente, em vez de lhe permitir alistar-se no exército e ir combater na Segunda Grande Guerra. A descrição da investida sexual de Norma Jeane e a repulsa sentida pelo marido é elucidativa de como Bucky, pelas características intrinsecamente grotescas dos atributos sexuais femininos, se deixa dominar pelo mesmo misto de fascínio/repulsa das personagens masculinas de *The Gravedigger's Daughter*:

But Norma Jeane didn't hear. She was clutching at him, moaning, her breasts pressed against his sweaty chest. Bucky shivered in disgust. He'd never liked aggressive, sexy women, he'd never have married one; he'd thought he was marrying this sweet shy virgin-"And look at you." Norma Jeane then tried to straddle him, smacking her thighs against his, not hearing him or, if hearing, ignoring him, coiled tense and quivering, and he was yet more disgusted, shouting in her face, "Stop it! Stop it! You sad, sick cow." (Oates, *Blonde* 174)

Depois da tentativa de suicídio da esposa perante a sua insistência em se alistar no exército e partir para a guerra na Europa, a atitude de Bucky é ainda mais reveladora da sua repulsa, circunstância que se depreende do seguinte excerto: "and what a relief to Bucky! what a relief to shower her smell off him, the stickiness of her body!" (Oates, *Blonde* 175)³⁰.

Como veremos no próximo capítulo, essa ideia da condição feminina como algo conspurcado, sujo, que necessita de ser depurado através da lavagem do corpo, persegue

³⁰ Cass Chaplin e Eddie G Robinson tratam Norma Jeane por "Peixe". Quando esta os questiona acerca do motivo para tal, fica evidente na explicação o mesmo sentimento de repulsa, de contornos abjectos, que sobrevém ao fascínio pelo corpo feminino. É Eddie G quem a elucida: "'Fish' only just means female. The sticky scales, the classic stink. A fish is slimy, y' see? A fish is a kind of female no matter if it's actually a male, especially when you see a fish gutted and laid out, get my meaning?" (Oates, *Blonde* 336).

Gladys Pearl Baker como uma obsessão inelutável que influirá tragicamente na sua saúde mental e no destino da filha.

3.2. Mãe e filha: relações de proximidade entre corpo e loucura

Numa entrevista concedida ao “The New Yorker” em 2022, Joyce Carol Oates afirma o seguinte:

I came from upstate New York, western New York, north of Buffalo. It was not a very prosperous community; there were broken homes, families where the father was an alcoholic and there was a good deal of brutality. My family was actually quite unusual. We—my parents and my brother and I—lived with my mother’s parents. So we had a multigenerational farmhouse and more stability, but I went to school with these other girls who were often victimized. Their fathers may have been drinking, or they may have been ill, or they abandoned the family. Norma Jeane Baker is one of those girls.

Acerca de *Blonde*, a escritora sempre afirmou que o seu interesse na escrita do livro tinha sido motivado pela figura de Norma Jeane, não por Marilyn Monroe. O que lhe interessava era reflectir sobre a forma como uma rapariga oriunda de um meio desfavorecido, sem pai e com uma mãe vítima de perturbações mentais, havia atingido o sucesso que atingira com a criação do ícone Marilyn Monroe. Neste excerto da entrevista em causa, Oates ressalta, precisamente, o género de circunstâncias que rodearam a criança e a adolescente Norma Jeane, parte das quais já foi analisada no capítulo anterior, com especial ênfase no período subsequente ao internamento psiquiátrico da mãe. No presente capítulo, tendo em conta as condições precárias em que as duas são obrigadas a viver devido ao abandono a que se vêm sujeitas, debruçar-nos-emos sobre o papel do pai ausente na relação entre Norma Jeane e a sua mãe. Adoptando essa perspectiva, concederemos especial atenção à degradação psicológica da mãe e às repercussões que esse processo terá na construção da identidade da filha, que procura afirmar-se em oposição à primeira, lutando, desesperadamente, para não sofrer o mesmo destino às mãos dos homens. Nesse sentido, torna-se pertinente a alusão às considerações tecidas, por Anne Williams, em *Art of Darkness: a Poetics of Gothic*. Relativamente à orientação gótica assumida pela família patriarcal e às forças em tensão entre homem e mulher que aí se encontram presentes, afirma esta estudiosa:

“Gothic” in contrast to other forms of romance [...] is determined – indeed “overdetermined”, by the rules of the family. Simultaneously, however, family structure also generates the plots that occur within Gothic, for it imposes a certain balance of power, both personal and political. (Williams 22)

Curiosamente, em *Blonde*, o que gera o fio narrativo da obra e determina a relação entre mãe e filha não é a estrutura familiar formada por ambas. O que sobressai é a ausência da mesma, motivada por um pai que nunca chega a aparecer para lhe conferir uma forma. Devido ao abandono masculino de que se torna vítima, Gladys é relegada para uma condição laboral que a faz passar por sérios constrangimentos económicos e de saúde. É por essa razão que se vê forçada a deixar entregue a sua filha aos cuidados da mãe, Della Monroe. A própria criança admite: o que deixou a mãe doente foi “not having a husband, and not being loved in the only way that mattered.” (Oates, *Blonde* 145). Esta dinâmica – a da mulher que, devido a circunstâncias económicas desfavoráveis, motivadas pelo abandono a que é votada pela figura masculina, não poder assumir plenamente o seu papel de mãe – é explicada, por Abigail Palko e Andrea O’Reilly, num estudo intitulado *Monstrous Mothers: Troubling tropes*. Estas estudiosas usam o termo “monstrous mother” para descrever a relação entre a mãe e a criança resultante da marginalização à qual é votada a progenitora ao ver-se impedida de atender às necessidades daquela. Assim acontece, uma vez que “Motherhood is not ethereal; it has its practical uses. Motherhood is utilitarian” (Hall viii). Em momentos de crise, segundo Palko e O’Reilly, a figura materna torna-se o repositório e o expoente máximo de todos os medos e ansiedades que passam a dominar o panorama social. É o que sucede no caso da América onde Gladys tenta criar a filha, um país profundamente afectado pelos efeitos terríveis da Grande Depressão sobre o *American Dream*. Já Barbara Creed, explorando a questão da monstrosidade feminina no cinema “argue[s] that when women is represented as monstrous it is almost always in relation to her mothering and reproductive functions.” (7). Uma das faces dessa monstrosidade feminina ligada à maternidade é, de acordo com Barbara Creed, a da mãe dominada pela loucura.

Instigada por uma relação gorada, que a deixou com uma criança nos braços sem ter forma de cuidar dela adequadamente, é notório, desde o início, o sentimento de

amor/ódio que Gladys nutre pela filha³¹. Gladys só não se terá livrado da criança (como terá feito noutras ocasiões ao engravidar inesperadamente) por amor ao pai, apesar de este se ter servido dela e, logo a seguir, a ter abandonado. Acreditando que a filha não é sua, a verdade é que esse homem nunca assumirá a paternidade. Na verdade, nunca chegará a aparecer. Desse modo, a relação da mãe com a criança torna-se verdadeiramente problemática. Com efeito, a descrição dos primeiros momentos entre mãe e filha, logo após o nascimento de Norma Jeane, comprovam isso mesmo:

When I was born, on June 1, 1926, in the charity ward of the Los Angeles County Hospital, my mother wasn't there.

Where my mother was, no one knew!

Later they found her hiding and they were shocked and disapproving, saying You have a beautiful baby, Mrs. Mortensen, don't you want to hold your beautiful baby? It's a girl baby, it's time to nurse. But my mother turned her face to the wall. Her breasts leaked milk like pus, but not for me. (Oates, *Blonde* 29-30)

Mais tarde, quando vai buscar a criança a casa de Della e, com o objectivo de celebrarem o seu sexto aniversário, a leva para o apartamento barato onde vive, Gladys refere-se a Norma Jeane como “the child to whom six years before she'd given birth in an agony of despair and recrimination” (Oates, *Blonde* 33). Gladys atribui à filha uma condição impura apenas pelo género em que se inscreve. Evita, a todo o custo, tocar na criança ou que a criança lhe toque. É como se por ser rapariga, a criança assumisse, automaticamente, uma condição abjecta da qual é necessário libertá-la. Para Gladys “the child was a freak of deformity, in disguise as a pretty little curly-haired girl.” (Oates, *Blonde* 61). É esta a ideia que transparece da cena do banho e da obsessão em livrar a filha da sujidade em água quase a escaldar. Com efeito, o argumento de que se socorre Gladys é que “she must cleanse herself and the afflicted child” (Oates, *Blonde* 61), “Because the child

³¹ Com efeito, Almond fala de uma “maternal ambivalence – that mixture of loving and hating that *all mothers* experience toward their children and the anxiety, shame and guilt that the negative feelings engender in them.” (2). Logo a seguir, indo ao encontro da ideia de “monstrous mother” desenvolvida por Palko e O'Reilly, a estudiosa acrescenta: “If you hate your parents, siblings, spouse, friends, colleagues, or people of the opposite sex, or other races, religions, and nationalities, you are considered unfortunate, unreasonable, bigoted, interpersonally difficult, even seriously disturbed. But if you hate your children, you are considered monstrous – immoral, unnatural, and evil.” (Almond 2).

was her own secret self, exposed.” (Oates, *Blonde* 61) e “Because the very father of the child had wished it not to be born.” (Oates, *Blonde* 61). Num acto que configura já as perturbações psicológicas que afectarão esta personagem, a mãe ignora as queixas da filha quanto à temperatura demasiado quente da água, respondendo-lhe severamente: “ “Yes, it has to be hot, there's so much dirt. Outside us, and *in*.” ”(Oates, *Blonde* 39). A sujidade a que se refere Gladys é impossível de eliminar, refere-se aos atributos abjectos intrínsecos à mulher, como vimos no capítulo anterior. Embora tenham de ser expelidos com regularidade de modo a que a mulher preserve a sua identidade e não se torne repugnante diante do olhar masculino e das convenções sociais e morais, os fluidos característicos do corpo feminino são impossíveis de erradicar de forma definitiva. Não importa que seja com água a ferver ou através do recurso ao fogo. Jane Ussher faz notar como, ao longo da História, o corpo da mulher, enquanto ligado à concepção vital, sempre foi objecto de medo e fascínio: a mulher como monstro contaminado e a mulher como objecto sagrado. De acordo com esta estudiosa, “Central to this positioning of the female body as monstrous or beneficent is ambivalence associated with the power and danger perceived to be inherent in woman’s fecund flesh, her seeping, leaking, bleeding womb standing as site of pollution and source of dread.” (1). Seja como for, marcada por este episódio, Norma Jeane passará a vida adulta obcecada com a sua higiene e com o receio de exalar odores desagradáveis, principalmente aos homens. Só desistirá dessa obsessão, como veremos no último capítulo desta dissertação, na fase final da sua vida, período coincidente com a sua pré-menopausa. Com efeito, após uma série de fotografias que vai tirando para várias revistas, sempre com ênfase no seu corpo enquanto objecto de desejo sexual masculino, Norma Jeane será assaltada por um sonho recorrente, o qual surge assim descrito:

A dream she'd begun to have. Or maybe she'd always had it and could not recall. Between my legs, a cut. A deep slash. Just that-a slash. A deep emptiness out of which blood drained. In a variant of this dream which she would call the cut dream she was a child again and Gladys was lowering her into hot steamy water with a promise to cleanse her and "make it well," and Norma Jeane was clinging to Gladys's hands, wanting to let go and in terror of letting go. (Oates, *Blonde* 195-196)

Durante algum tempo, sem que Norma Jeane tenha conhecido o pai, mãe e filha mantêm-se juntas. Isto, apesar das dificuldades económicas que afectam Gladys por ser

mãe solteira, assim como dos seus sucessivos lamentos relativamente à perda da juventude, lamentos que ela exprime no seguinte tom: “She was thirty-four years old. No man would ever again look at her with longing. She'd given her youth to The Studio, and now what a cruel reward!” (Oates, *Blonde* 43). A afirmação de Gladys constitui a assumpção amargurada da sua dependência do olhar masculino: apesar das imposições e eventuais abusos desse olhar, é em função do mesmo que o seu corpo feminino se define. Por conseguinte, o seu ódio à criança torna-se ainda mais visível, uma vez que o amante a abandona precisamente no momento em que descobre que ela se encontra grávida. Por essa razão, “no one would ever love a child so accursed.” (Oates, *Blonde* 61). A própria criança se apercebe da natureza da relação entre a mãe e o sexo oposto. Mesmo que a mãe admita a perda da juventude, a qual é exacerbada pelo seu desleixo, sintoma já da sua decadência psicológica, os homens não deixam de a encarar com um certo fascínio:

Norma Jeane saw uneasily that other adults, especially men, were fascinated by her mother, the way you'd be fascinated by someone leaning too far out of a high window or bringing her hair too close to a candle flame. Even with the streak of gray-white hair lifting from her forehead (which, out of "contempt," Gladys refused to dye), and the bruised, creepy shadows beneath her eyes, and the fevered restlessness of her body. (Oates, *Blonde* 54)

Partindo desta descrição do modo como Norma Jeane vê a sua mãe, faz todo o sentido estabelecer uma comparação com a visão que Skyler Rampike, em *My Sister, My Love*, tem igualmente da sua progenitora, Betsey Rampike. Esta difere, por completo, da visão de Norma Jeane ao testemunhar o aspecto decadente de Gladys, que entra em contraste com o esplendor de Betsey Rampike. Todavia, aproxima-se da mesma no tocante à imagem da mulher regulada pelo olhar masculino. É desde muito cedo, antes ainda do nascimento da irmã, que Skyler Rampike dá conta da existência da mãe enquanto espécie de figura duplicada, embora as duas facetas de Betsey nunca coexistam simultaneamente. Por um lado, Betsey Rampike é a mulher confinada ao ambiente doméstico, exibindo todo o seu natural desleixo quando se encontra deitada na sua cama e a criança espreita através da porta os seus “White blue-veined big nipples” (Oates, *My Sister, My Love* 51-52). Por outro lado, tal como acontecerá mais tarde com Norma Jeane, a mãe é também a mulher sexualmente objectificada pela norma patriarcal, surgindo assim descrita:

“YET: THERE WAS THE OTHER, ALTERED MUMMY, SPLENDIDLY DRESSED IN A new champagne-beige cashmere suit from The English Shoppe, or a new cranberry-crinkle silk frock from Renée’s Fashion Boutique, or a svelte black “slimming” cocktail dress from Saks, brunette hair gaily “bouffant” from Evita’s Beauty Emporium where Mummy’s nails, too, that inclined to be small, bitten, broken had been boldly reimagined as glamorous crimson talons to match Mummy’s smiling mouth; here was a Mummy not barefoot stumbling about the house, or in bedroom slippers clumping about the house, but in high-heeled shoes that gave her sudden height, dignity, and purpose. Here was a Mummy adored by her son Skyler: “Mum-my!” (Oates, *My Sister, My Love* 53)

Regressando a *Blonde*, à medida que uma série de incêndios vai assolando a área ao redor de Los Angeles, descrita como a “City of Sand”, os efeitos da Grande Depressão continuam a fazer-se sentir em toda a sua inclemência. Por conseguinte, Gladys perde, irremediavelmente, o emprego n’ O Estúdio. Assim sendo, a sua saúde mental vai-se deteriorando em estrita relação com o agravamento da sua situação económica. No que pode ser descrito como um acesso de loucura ou psicose, ela enfia-se no seu automóvel com a criança e dirige em direção ao epicentro de um desses incêndios. Só é impedida de levar até ao fim as suas intenções, fossem elas quais fossem, devido à intervenção da polícia que lhe barra o caminho e a força a voltar para trás com a filha. No entanto, é o acto que ela acaba por praticar no decorrer de todas essas circunstâncias, a enquadrar-se no comportamento de uma “monstrous mother”. Com efeito, concentrando-nos nas dificuldades económicas com as quais Gladys se depara ao ser abandonada, numa América em recessão, pelo pai de Norma, Anne Williams não deixa de associar este aspecto ao romance gótico e aos seus enredos em torno da (des)unidade familiar. Segundo Williams, “Published stories about bizarre and disturbing family behavior may serve to displace anxieties generated by a world that is changing in the most unsettling ways” (Williams 89). Culpa da filha pelo abandono a que fora sujeita, Gladys incendia o apartamento onde vivem. É desse modo que tenta ver-se livre da criança, ou, então, purificá-la em definitivo. Esta consegue escapar e, completamente nua, depois de a mãe a ter tentado enfiar em água a ferver, obtém auxílio junto dos vizinhos.

Gladys é internada num hospital psiquiátrico e Norma Jeane, como já foi dito, é encaminhada para um orfanato. A institucionalização de mãe e filha obedece a uma tradição do Gótico feminino assim descrita por Diane Hoeveler

The female gothic novel cannot be understood simply as it has been traditionally seen, that is, a genre that is primarily concerned with depicting women's achievement of psychic maturity or socioeconomic inheritance or some combination of the two. It is, in fact, more accurate to see the female gothic novel functioning as a coded and veiled critique of all those public institutions that have been erected to displace, contain, or commodify women. (Hoeveler xii-xiii)

Daqui em diante, mas particularmente durante a idade adulta e após a invenção de Marilyn Monroe, Norma Jeane lutará, desesperadamente, para não se tornar um reflexo da mãe. Mais do que a investigação de questões psicanalíticas referentes ao motivo da loucura em Gladys e à luta de Norma Jeane contra a desintegração da sua identidade, sobretudo a partir do surgimento de Marilyn Monroe, interessa-nos reflectir sobre o fenómeno em termos do Grotresco. Falamos do Grotresco enquanto fenómeno directamente relacionado com o corpo e as suas associações somáticas e simbólicas, ligadas à própria fragmentação da identidade. Daí que Norma Jeane, no respeitante à sua relação com as personagens que Marilyn vai interpretando, afirme o seguinte: “ ‘They're in me. I'm them. They're actual people in the world, too.’ ”(Oates, *Blonde* 548). Tal como demonstra Kristeva, estas associações ocorridas no domínio psicológico radicam directamente na dimensão abjecta do corpo. De facto, as teorias à volta da abjecção produzidas por Kristeva congregam, a um mesmo nível, uma dimensão corporal e psicológica. No caso de Mary Russo, essa unidade corporal e psicológica aplicada ao Grotresco é também uma evidência, embora a dimensão psicológica seja ditada não por questões intrínsecas ao corpo, mas determinada por uma Lei regulada pelo olhar masculino, com todos os riscos provenientes do desafio à mesma. A relação entre a divisão da personalidade e a imagem sexualmente objectificada à qual Hollywood, dominada pelo poder masculino, compele Norma Jeane, será alvo de tratamento no capítulo seguinte. Por agora, interessa-nos analisar essa divisão na perspectiva da relação da filha com a loucura da mãe. Nesse caso, importa salientar

aspectos intrinsecamente grotescos ligados à decadência do corpo feminino, às suas secreções e aos seus fluidos, os mesmos dos quais Gladys tentara livrar desesperadamente a filha, ainda que através de uma espécie de ritual simbólico ditado pela loucura, é certo³².

A associação entre a loucura e o Grotesco é assim explicada por Wolfgang Kayser:

In the insane person, human nature itself seems to have taken non ominous overtones. Once more it is as if an impersonal force, an alien and inhuman spirit, had entered the soul. The encounter with madness is one of the basic experiences of the grotesque which life forces upon us. (Kayser 184)

Encarada do ponto de vista do Gótico-Grotesco, a loucura vai ao encontro da ideia de “espaço interior idealizado e fantasiado” associado por Mary Russo à dimensão psicológica do corpo grotesco. Tal como Anna Schwart através do seu desligamento gradual da realidade, também Gladys Baker construirá esse espaço interior individual e mergulhará num estado de completa “inércia social”.

Norma Jeane nunca deixará de visitar a mãe mentalmente doente, embora o seu agente a tenha aconselhado a não dar a conhecer ao público essa circunstância. Na sua primeira visita à instituição psiquiátrica na qual Gladys se encontra internada, Norma Jeane sente-se incomodada com o cheiro nauseabundo da mãe, o qual se deve à sua falta de higiene, e dita a si mesma: *Her body turning rancid by slow degrees. I will always bathe, scrub myself clean. Clean! This will never happen to me.* (Oates, *Blonde* 197)³³. Quanto à aparência grotesca da mãe como efeito devastador das suas perturbações mentais, esta é assim descrita pela filha:

She wore filthy felt slippers and soiled bobby sox. The faded green shift was stained beneath the arms. There was a missing button, and you could see Gladys's flat concave chest through the loose neck, a dingy white slip. Her, hair, too, was faded, a dull grayish brown, oddly frizzed like shredded wheat. Her face, which had once been so quick with life, now seemed flattened, the skin sallow and minutely creased like crumpled paper. It was shocking to see that Gladys must have pulled out most of her eyebrows and lashes,

³² Barbara Creed fala da questão do ritual ligado à noção de abjecto tal como é definida no postulado de Julia Kristeva. Segundo Creed, para Kristeva, “Ritual becomes a means by which societies both renew their initial contact with the abject element and then exclude that element.” (8).

³³ O seu receio em se tornar idêntica à mãe é tal que um dia, motivada por um sonho terrível, acorda a urinar na sua cama e o pensamento que lhe ocorre é o cheiro a urina proveniente do colchão da mãe na instituição na qual se encontra internada.

her eyes were so naked and exposed. And such small watery untrusting eyes, of no color. The mouth that had always been so glamorous, sly, and seductive was now thin as a slit. (Oates, *Blonde* 196)

Num outro encontro com a mãe, já em Lakewood, numa instituição psiquiátrica particular, Norma Jeane constata que a mãe “smelled of wetted ashes, damp clothing, urine” (Oates, *Blonde* 366). Esta, por sua vez, pergunta à filha sem a reconhecer: “ “Your hair is so *white*. Are you old like me?” ” (Oates, *Blonde* 367). Já no caso de Norma Jeane, ela constata o seguinte acerca do aspecto da mãe: “Gladys's once-beautiful eyes were shadowed and as without luster as stones, and her skin had a grainy, greenish cast;” (Oates, *Blonde* 367). Mais tarde, conforme se agrava a esquizofrenia paranoide de que padece a progenitora, a filha admite o tratamento da mesma através do recurso a choques eléctricos, mas recusar-se-á, peremptoriamente, a conceder a autorização necessária para que lhe efectuem uma lobotomia. O argumento no qual se baseia essa recusa é o seguinte: “Yes, my mother is a tragic woman but so am I!” (Oates, *Blonde* 490).

Podemos afirmar que essa tragédia reside, quer no caso da mãe, quer no caso da filha, ao tratamento conferido à mulher pelo género oposto. Tal como, de acordo com a perspectiva de Anne Williams, sucede com as figuras femininas do romance gótico, a tragédia de ambas é serem mulheres num mundo dominado por homens. A degradação de Gladys começa quando engravida e o amante a abandona, optando por jamais se dar a conhecer. Desse modo, Norma Jeane nunca ficará a saber quem é o seu pai. A mãe recusar-se-á sempre a revelar-lho, contando-lhe mentiras a esse respeito. É verdade que Anne Williams afirma o seguinte acerca das dinâmicas subjacentes à família patriarcal do modo como é recriada no romance gótico: “Resolution of the conventional Gothic mystery coincides with the revelation of a particular family secret, usually a hitherto unrecognized aspect of family relationship” (Williams 45). Em *Blonde*, essa revelação nunca terá lugar, porém. Essa circunstância fará com que a actriz, para suplantar o vazio e a crise de identidade daí resultantes, passe a procurar o pai nas suas relações com os homens que, de uma forma ou de outra, passarão pela sua vida. Devido à acção de uma Hollywood cujo principal objectivo é a rentabilização do corpo e da imagem das suas actrizes, nenhuma dessas relações será capaz de sobreviver. De facto, os casamentos da actriz não resistem

à articulação altamente problemática entre Norma Jeane e Marilyn Monroe. Mas não resistem, sobretudo, àquilo que se espera desta última: cumprir o papel de objecto de consumo sexual por parte do mesmo patriarcado que a abandonou e à mãe.

3.3. Marilyn Monroe e o rosto encurralado da objectificação sexual hollywoodesca

Na obra *The Masochistic Pleasures of Sentimental Literature*, Marianne Noble fala da literatura sentimental do século XIX enquanto discurso assente em premissas masoquistas. De acordo com essas premissas, a mulher, impedida de se afirmar nos mesmos moldes que o género oposto, serve-se do seu corpo e sua respectiva subjugação ao sexo masculino, como a única forma de cumprir o seu papel numa ordem social dominada, precisamente, pelos homens (Noble 4-5). No caso específico de *Blonde*, que está muito longe de poder ser classificada como literatura sentimental, Marilyn Monroe revela-se, como veremos, enquanto criação determinada pelo olhar masculino. No entanto, é Norma Jeane, com a sua necessidade desesperada de amor, a garantir a existência desse ícone de feição predominantemente sexual. É nesse sentido que podemos falar de masoquismo. Todavia, quanto mais tempo Norma Jeane encarna Marilyn, mais se afasta da sua verdadeira natureza, da sua genuinidade. Essa circunstância compele-a a uma dissociação e a uma fragmentação da sua identidade que a conduzem ao abismo. Aquando do seu primeiro matrimónio, contraído ainda como adolescente, Norma Jeane antevê já o peso dessa circunstância na construção da sua identidade: “To be the object of male desire is to know I exist! The expression of the eyes. Hardening of the cock. Though worthless, you're wanted.” (Oates, *Blonde* 153). É essa admissão que a faz rejeitar, antes da fama, o comportamento lascivo e promíscuo atribuído às actrizes de Hollywood. Com uma ingenuidade que, posteriormente, se lhe tornará fatal, ela declarou veementemente: *Never will I need to sell myself! Not so long as I am loved.* (Oates, *Blonde* 146). Estamos na presença, portanto, de uma espécie de lógica masoquista indissociável de um fenómeno de objectificação sexual que toma a mulher como simples objecto de desejo. Trata-se de uma circunstância que, ao mesmo tempo que oprime a mulher, relegando-a para um papel totalmente passivo em relação ao homem, lhe confere valor e propósito aos olhos daquele, e, em última instância, aos olhos da própria.

Neste caso, a noção de objectificação sexual deve ser entendida do mesmo modo que Sandra Lee Bartky a entende, ou seja, em relação com a visão do corpo da mulher regulado pelo desejo masculino. Para esta estudiosa, “A person is sexually objectified

when her sexual parts or sexual functions are separated out from the rest of her personality and reduced to the status of mere instruments or else regarded as if they were capable of representing her.” (Bartky 26). Ao contrário do que sucede nas concepções de fetiche postuladas por Freud, o desejo, de acordo com esta noção de objectificação sexual, nunca se desliga do corpo e se transfere para um qualquer objecto. Numa tal formulação, dado o carácter inalcançável do corpo em si, esse objecto seria então o substituto para consumação desse desejo. (Freud 139-140) Muito mais do que uma certa associação entre o objecto de desejo e o seu substituto, o que sucede no caso de Norma Jeane é a objectificação do seu corpo através da ênfase nos atributos físicos directamente associados às funções sexuais. Embora esses atributos sejam intrinsecamente femininos, é o olhar masculino que os define enquanto objecto de consumo sexual.

Um contributo fundamental para a análise da questão da objectificação sexual terá sido oferecido, em 1997, num artigo científico publicado por Barbara L. Fredrickson e Tommi-Ann Roberts, e que tem como título “Objectification Theory: Toward Understanding women’s Lived Experiences and Mental Health Risks”. Neste artigo, as suas autoras definem as especificidades do fenómeno de objectificação sexual através do traço que lhes é comum. Com efeito, segundo as mesmas, “The common thread running through all forms of sexual objectification is the experience of being treated as *a body* (or collection of body parts) valued predominantly for its use to (or consumption) by others.”(Fredrickson and Roberts 174)³⁴. Como veremos mais adiante, esta ideia do corpo para consumo sexual dos outros é aquela que marca, indelevelmente, a relação de Hollywood com Marilyn Monroe. Porque, quando Van O’ Connor fala do Grotesco como um género americano, por ser aquele que reflecte a realidade intrínseca do país com maior exactidão e propriedade, fala de uma realidade distorcida relacionada com certas particularidades inerentes ao *American Dream*, mais especificamente, aquelas subjacentes ao seu fracasso. Com efeito, no caso norte-americano, os princípios ou convicções que se encontram na génese da nação mas que acabam por ser corrompidos, reflectem-se, inevitavelmente, na realidade grotesca à qual acabam por dar origem. Marca abjecta dessa realidade, regulada

³⁴ Estas estudiosas acrescentam logo depois: “In other words, when objectified, women are treated as bodies – and in particular as bodies that exist for the use and pleasure of others.” (Fredrickson and Roberts 176).

por um capitalismo voraz e impiedoso, é o tratamento concedido ao corpo da mulher como mero dispositivo sexual para consumo masculino. Por outro lado, num artigo publicado na versão online do “The New Yorker”, no qual Joyce Carol Oates se indigna por a acusarem de a sua escrita ser demasiado violenta e nada feminina, ela argumenta em sua defesa que “The serious writer, after all, bears witness. The serious writer restructures "reality" in the service of his or her art, and surely hopes for a unique esthetic vision and some felicity of language; but reality is always the Foundation.". Nesse sentido, o escritor ideal, segundo a óptica de Flannery O’ Connor, seria aquele que, pelos motivos atrás referidos, recriasse essa realidade o mais drasticamente possível. Esta ligação do Gótico à realidade assenta numa dinâmica descrita por Donna Heiland nos seguintes termos:

Their [the novel’s] accomplishment is double-edged, for they at once entertain and terrify us. They fill us with relief at our exemption from the dangers they represent, but force us to look at those dangers all the same. They feel like escapist fantasy, but can tell a great deal about what William Godwin called ‘things as they are’.”(Heiland 2)

Joyce Carol Oates segue todos estes pressupostos no modo como recria, em termos ficcionais, a figura de Norma Jeane/Marilyn Monroe. Com efeito, a escritora põe em evidência a violência sexual e a exploração violenta do corpo da atriz numa sociedade que, mesmo sem o admitir, mesmo tentando remar sempre contra a corrente, traiu os ideais e preceitos presentes na sua fundação. Por outro lado, realce-se de novo o que foi referido na introdução com base na visão de Anne Williams expressa em *Art of Darkness: a Poetics of Gothic*. Falamos da subjugação feminina pelo género oposto como característica indissociável do Gótico. Mary Daly reflecte assim acerca desse fenómeno:

Within a culture possessed by the myth of feminine evil, the naming, describing, and theorizing about good and evil has constituted a male/haze of deception. The journey of women becoming is breaking through this maze – springing into free space which is an a-mazing process. (...) Breaking through the Male Maze is both exorcism and ecstasy. It is spinning through and beyond father’s foreground which is the arena of games. This spinning involves encountering the demons who block the various thresholds as we move through gateway after gateway into the deepest chambers of our homeland (...). (Daly 2)

A própria mãe de criação de Norma Jeane, para a salvar das eventuais investidas do marido, que começa a olhá-la cada vez com mais lascívia à medida que os seus atributos físicos vão sobressaindo, admite: “it's a man's world and what the hell can a woman who's a realist do about that?” (Oates, *Blonde* 109). Refira-se, nesse sentido, a passagem do tempo e a falta de recursos económicos com a qual Norma Jeane será obrigada a lidar após o primeiro divórcio, pois estes se encarregarão de dar razão a Elsie Pirig. Mas antes disso, convém salientar que, apesar das esperanças depositadas por Norma Jeane no seu casamento, é no contexto do mesmo que ela é pela primeira vez objectificada sexualmente, neste caso, para dar resposta a uma espécie de fantasia erótica do marido. Quando ela pretendia colmatar a ausência do pai através do seu casamento com Bucky Glazer, a quem trata infantilmente por “daddy” e no qual vê uma espécie de salvador³⁵, acaba remetida para o papel de mero objecto sexual. A sua transfiguração às mãos do marido é assim descrita:

But "after" was worse. "After" was humiliating. "After" was when Norma Jeane had to wear a sexy red-blond wig, Rita Hayworth-style, and lacy black lingerie Bucky brought home for her. To her alarm, he even made her up with cosmetics, exaggerating her eyebrows, her mouth, even "enhancing" her nipples with cherry-pink rouge applied with a tiny ticklish brush... (Oates, *Blonde* 165)³⁶.

Entusiasmado com o resultado da transformação operada na esposa, e sem fazer caso dos seus protestos, Bucky tira-lhe uma série de fotografias. Exibi-las-á, depois, perante os seus colegas de trabalho. Percebendo o fetichismo que terá estado na sua origem, estes contemplam-nas com um misto de fascínio e censura. Quanto ao sentimento experimentado por Norma, assinale-se o seguinte lamento: "Oh, Bucky! This makes me so ashamed. It makes me not know who I *am*. I thought you loved *me*." (Oates, *Blonde* 166). Neste caso, tendo em conta a crise de identidade que se instaura na retratada e o estigma que

³⁵ É o próprio Bucky Glazer quem admite: “ "Hell, I'm young too. I'm twenty-two, for God's sake. What she needs is some older guy, a father." ” (Oates, *Blonde* 168).

³⁶ Ainda no orfanato, algumas das suas colegas arranjam, às escondidas, uma série de produtos cosméticos e maquilham Norma Jeane, apelidada carinhosamente de “Mouse”. A reacção da criança, ainda que aqui não se possa falar de fetichismo ou objectificação sexual, será semelhante à que demonstrará perante o acto de Bucky: “She said, surprising her friends, for it wasn't like Mouse to be so angry, "I hate it. I hate how phony it is. I hate the taste." Pushing the compact away and rubbing the bright coral color off her mouth.” (Oates, *Blonde* 93).

passará a sentir devido à sua objectificação sexual, já se torna possível estabelecer uma aproximação com a concepção de fetiche apresentada por Lacan no domínio da perversão. De acordo com o psicanalista, a perversão

não é simplesmente aberração em relação a critérios sociais, anomalia contrária aos bons costumes, se bem que esse registro não esteja ausente [...]. Ela é outra coisa na sua estrutura mesma. Não é por nada que se disse de certo número de tendências perversas que são de um desejo que não ousa dizer seu nome. A perversão situa-se, com efeito, no limite do registro do reconhecimento e é isso que a fixa, a estigmatiza como tal. (Lacan 252).³⁷

É também por intermédio de um conjunto de fotografias publicadas numa revista cuja intenção era divulgar o papel das mulheres no esforço de guerra, que a figura de Norma Jeane se torna conhecida de um público mais vasto. O sucesso dessas fotografias é tal, que ela é convidada a posar para uma série de outras revistas, muitas delas ligadas ao ramo da publicidade, o que preconiza já a visão mercantil do seu corpo que Hollywood determinará no futuro. Norma queixar-se-á da forma como, nos momentos em que a seleccionavam para ser fotografada, “they examined her as if she were a mannequin. Or a cow.” (Oates, *Blonde* 193).³⁸ E. Shinn, o seu empresário ou agente, contribui decisivamente para esse sentimento, pois é ele quem, de modo a tornar mais rentável a sua imagem, instiga Norma Jeane a operar a sua primeira mudança de visual mais séria. Trata-se de uma mudança que leva a futura atriz a ver-se a si mesma como “a kewpie doll with such fluffed blond hair & the red lipstick & tight clothes” (Oates, *Blonde* 207). No que diz respeito, precisamente, ao dealbar da sua carreira nesse meio, a sua primeira audição n’O Estúdio, lugar dirigido pelo senhor Z, fá-la-á sentir-se do seguinte modo: “How long

³⁷ Em todo o caso, como alerta Lorraine Gramme é necessário separar fetichismo “from bondage, sadomasochism, exhibitionism, voyeurism, transvestism, and cross-dressing.” (vi) De facto, isto não sucede em *Blonde*, com excepção do episódio de travestismo descrito no capítulo com o título “Club Zuma”.

³⁸ Numa outra altura, queixa-se dessa circunstância recorrendo ao mesmo género de vocabulário: “She was being groomed for “stardom.” It was a species of animal manufacture, like breeding.” (Oates, *Blonde* 281). Já aquando da descoberta dos nus tirados por Otto Ose, os mesmos que se tornariam icónicos e mundialmente famosos, e perante a iminência de ser despedida d’O Estúdio devido a essa descoberta, pode ler-se o seguinte: “Nude photographs of contract actresses were outlawed by the studios; “pornography” was forbidden. The studios were desperate to keep their merchandise “pure.” ” (Oates, *Blonde* 304). Aterrorizada com a perspectiva de perder o emprego, ela protesta desesperadamente consigo mesma: “Dumb broad. Sad, sick cow. The Studio meant to market the blond woman’s body but only on its own strict terms.” (Oates, *Blonde* 308).

the blonde smiled, smiled, smiled her mouth aching as a happy-mask wld ache if it had flesh & nerves there's a horror in happy masks, no one will acknowledge” (Oates, *Blonde* 212). Após a audição com o senhor Z, pelo qual é sodomizada numa cena de contornos abjectos, é aceite para integrar o elenco de um primeiro filme, *The Asphalt Jungle* (1950). Mais importante ainda do que isso, é-lhe atribuído o nome artístico Marilyn Monroe. Este colar-se-lhe-á de tal forma, que a partir deste momento, torna-se impossível, quer para o leitor, quer para a própria, distinguir o ponto onde começam e terminam as linhas que separam o original da invenção. De nada adiantará que, ao início, Norma Jeane comece por admitir o facto de Marilyn Monroe ser apenas um papel. Com efeito, segundo as palavras da mesma, “This ravishing blond "Marilyn Monroe" was the role she had to play” (Oates, *Blonde* 248). Mais adiante, admitindo a crise de identidade que a invenção de Marilyn Monroe tornará inevitável, ela acrescenta: “I'm not really the way I look.” (Oates, *Blonde* 249). Como irrefutável, existe apenas um facto: Marilyn Monroe será sempre uma invenção de cariz sexual assente numa lógica cinematográfica de natureza puramente mercantil. W, o realizador com quem trabalhará em *Some Like it Hot* (1959), exclamará mais tarde:

Sure, we invented MARILYN MONROE. The platinum-blond hair was The Studio's idea. The *Mmmm!* name. The little-girl baby-voice bullshit. I saw the tramp one day on the lot, a "starlet" looking like a high school tart. No style, but Jesus was that little broad built! The face wasn't perfect so we had the teeth fixed, & the nose. Something was wrong with the nose. Maybe the hairline was uneven & had to be improved by electrolysis, unless that was Hayworth.

MARILYN MONROE was a robot designed by The Studio. Too fucking bad we couldn't patent it. (Oates, *Blonde* 633)

Faz todo o sentido, neste momento, estabelecer um paralelismo entre a invenção de Marilyn Monroe e a invenção, em *My Sister, My Love*, de Bliss Rampike. Obviamente que existe, logo à partida, uma grande diferença entre os dois casos: Norma Jeane (Marilyn Monroe) é uma mulher, ao passo que Edna Louise (Bliss Rampike) é uma criança. Por outro lado, enquanto Marilyn é uma invenção masculina, Bliss Rampike é uma invenção engendrada pela mãe, com tudo o que isso implicará no destino trágico da criança. Em todo o caso, sem nunca se extrapolar o âmbito do Gótico-Grotesco, existe um aspecto fundamental que as une: a obediência a um ideal de beleza numa sociedade que, sob os

falsos artifícios de noções como as de fama e sucesso, encara a mulher e o seu corpo como meros objectos de consumo despidorado. Assim, mãe e filha são descritas, em *My Sister, My Love*, da seguinte forma:

Mummy is celebrating the triumph of Bliss’s career and yet more triumph to come—there are “deals” pending, of which no one knows except Mummy!—and Mummy has dressed Bliss as a doll-like replica of Betsey Rampike: both mother and daughter are wearing glamorous zebra-stripe dance dresses of crinkly, clingy velvet with provocatively tight bodices and flaring skirts, diamond-patterned black stockings and shiny black patent leather dance shoes adorned with red cloth roses. Quite a sight! [...] Mummy has transformed Bliss’s plain-little-girl face into a beautiful-little-girl face by penciling in Bliss’s pale, almost non-existent eyebrows with a light brown pencil and by “dabbing”—“just a touch”—of coral-pink lipstick on Bliss’s pale lips. And maybe a little liquid makeup, and an artful “dabbing” of powder. (For the irony is, as few persons know, certainly not Bliss Rampike’s adoring fans, that Bliss isn’t especially pretty, not even what you’d call cute; but a child-face is far easier to beautify than an adult face, if you know how. And Betsey Rampike has learned!) (Oates, *My Sister, My Love* 208)

Em Fair Hills, onde a família Rampike reside, a objectificação sexual feminina reflecte-se na obediência a uma norma de beleza na qual as mulheres, como se não passassem de meros manequins sem personalidade real, se apresentam como “uniformly blond, uniformly size four, uniformly very wealthy and of no discernible age except not-elderly.” (Oates, *My Sister, My Love* 48).³⁹

Não obstante a pertinência deste paralelismo, voltemos a concentrar-nos na análise de *Blonde*. Após uma primeira tentativa em Hollywood que redundou em fracasso, Norma Jeane acaba, uma vez mais, por enfrentar sérias dificuldades económicas. Pese embora toda a relutância em fazê-lo, essa circunstância irá levá-la a aceitar posar nua para Otto Ose, um fotógrafo seu conhecido. Perante o pudor de Norma em exhibir o seu corpo, é este quem afirma, categoricamente, para si mesmo: “As if inviolable. In a capitalist-

³⁹ Mais adiante, numa das suas visitas com a mãe ao ringue de patinagem, Skyler, o narrador de *My Sister My Love*, descreverá assim uma das mulheres com as quais virão a travar conhecimento: “Hey sorry: I haven’t described Mrs. Chaplin— “Trix” to her friends—for the benefit of (female) readers with an unhealthy interest in affluent American suburban lifestyles. In fact, Skyler only glimpsed Mrs. Chaplin a few times and like most young kids he scarcely registered adults. Let’s just say that Trix Chaplin was one of those ageless blondes celebrated in the society pages of suburban newspapers everywhere: rich, stylish, smiling, svelte and perennially size two. Beside Trix Chaplin, poor Betsey Rampike (size ten) looked and felt short, dumpy, fat-faced, unstylish and, as Daddy would say with a grim downturn of his lips, goosh.” (Oates, *My Sister, My Love* 95).

consumer economy in which no body, like no soul, is inviolable.” (Oates, *Blonde* 223). Já a retratada, exprimirá assim a posição em que se encontra: *I was not a tramp or a slut. Yet there was the wish to perceive me that way. For I could not be sold any other way I guess. And I saw that I must be sold. For then I would be desired, and I would be loved.* (Oates, *Blonde* 225)⁴⁰. Encontra-se patente nesta afirmação, quer a política mercantilista do corpo feminino adoptada por Hollywood, quer a assumpção, por parte da protagonista de *Blonde*, de um sentimentalismo com tendências, como já vimos, masoquistas. Pois se, por um lado, o facto de ser vendida como carne repugna esta mulher, por outro, é este o seu veículo de afirmação, o seu único caminho para a fama ou validação, num meio predominantemente pautado pela influência masculina, da sua existência. Isto, por mais que o fotógrafo deseje inculcar-lhe uma ideia de inferioridade pelo sexo a que pertence e pelos atributos do Gótico-Grotesco que lhe são intrínsecos. Quando a retratada pede para que o fotógrafo não a transforme numa anedota, suplicando-lhe, insistentemente, para não lhe fotografar as plantas dos pés, este limita-se a ripostar enraivecidamente:

"You're already a joke! The female body is a joke. All this-fecundity. This-beauty. The aim is to drive men wild to copulate and reproduce the species like praying mantises with their heads bitten off by their female sex partners, and what is the species?" (Oates, *Blonde* 230)

As afirmações de Otto Ose contêm ecos das próprias reflexões de Jacob Schwart, quando, em *The Gravedigger's Daughter*, esta personagem se vê atormentada pelos atributos carnis do sexo feminino e, conseqüentemente, repudia o seu papel reprodutor. Seja como for, a visão destas duas personagens difere totalmente da atracção que Marilyn Monroe, após o sucesso obtido com essas fotografias e as suas primeiras representações mais notórias, exercerá sob o domínio masculino vigente em Hollywood. Nesse meio, de acordo com uma visão sexualmente objectificada do corpo feminino – visão essa que atinge o seu auge com a afirmação de um ícone sexual resultante de uma mera invenção –, ela é

⁴⁰ Cass Chaplin, um dos amantes de Norma Jeane/Marilyn Monroe, rotulará I. E. Shinn de um “flesh merchant” (Oates, *Blonde* 248). Isto, apesar de I. E. Shinn argumentar num tom paternalista: “ “Well, yes. 'Marilyn' is mine, my invention. Her career and well-being I care about, yes.” ” (Oates, *Blonde* 261). Já de um crítico anónimo, ela receberá, em sentido contrário, uma afirmação solidária contra a exploração mercantilista de Hollywood: “You are indeed a victim of our culture's mercenary exploitation of feminine innocence.” (Oates, *Blonde* 424).

desvalorizada enquanto atriz. Trata-se de uma crítica que Norma Jeane sempre considerará injusta e que a atormentará durante toda a sua vida. O sexo oposto concentrar-se-á sempre nos seus atributos físicos, afirmando, também sem pruridos, “but Jesus lookit the tits, lookit the ass” (Oates, *Blonde* 265). No contexto da luta de géneros a que se refere Griselda Pollock, bem como no âmbito de um sentimentalismo masoquista explicitado por Marianne Noble, o objecto de desejo torna-se consciente dos seguintes factos: “Men were the adversary, but you must make your adversary want you.” (Oates, *Blonde* 286), “Men ruled Hollywood, and men must be placated.” (Oates, *Blonde* 286). Dado o poder patriarcal que governa Hollywood, a atriz terá de se resignar a essa ordem. Trata-se de uma questão de sobrevivência, mesmo que tal implique ver-se perseguida pela seguinte imagem de índole abjecta:

Norma Jeane was no longer thinking of Debra Mae, she was plagued now by thinking of a rattlesnake nudging its beautiful cudgel-shaped head, flicking tongue, and venomous jaws up into what's called the vagina, her vagina, which was only just an empty cut, a nothingness, and the womb an empty balloon requiring blowing up to fulfill its destiny. (Oates, *Blonde* 287)⁴¹

Apesar de tudo, Norma Jeane não tem dúvidas de que a principal fraqueza de uma mulher aos olhos de um homem é também a sua maior força. Ao reflectir sobre Rose Loomis, personagem central de *Niagara* (1953), ela chega à seguinte conclusão: uma mulher exerce a sua força perante o sexo que a oprime, a partir da necessidade que o homem tem do corpo feminino ligado à procriação. Note-se que essa conclusão ocorre após as afirmações de Cass Chaplin e Eddie G Robinson quanto à natureza abjecta do corpo feminino:

Yet Norma Jeane's strength was Female. As "Marilyn Monroe" - "Rose Loomis" - was Female.

They can't have babies without us. They can't have sons.

The world would end without us! Females. (Oates, *Blonde* 336)

⁴¹ Outra alusão ao útero e à vagina como elementos regulados pelo sexo oposto, elementos problemáticos, portanto, ocorre no contexto da relação de Norma Jeane com Cass Chaplin e Eddie G Robinson: “words like *vagina*, *womb*, *uterus* were inadequate and yet such a word as *cunt* had only a cartoon meaning, coined by the enemy.” (Oates, *Blonde* 327).

Na tradição do Gótico, é precisamente ao encontro da consciência de que a mulher acaba sempre por ter algum poder sobre o homem, pela necessidade que este tem da sua capacidade de gerar vida, que se articula a seguinte afirmação de Anne Williams:

most feminist readings (lively and interesting as they are) have been virtually blind to the most crucial aspect of the Female Gothic plot: its constructive and empowering function for its female readers. Its comic plot, its emphasis on terror rather than horror, and its insistence on the possibilities of female 'reason' (...) not only affirm the possibilities of 'feminine' strength, they also sketch the outlines of a female that is more than the 'other' as purely archetypal or stereotypical. (Williams 138)

Seja como for, são os homens que dominam Hollywood. Por conseguinte, são estes que acabam por levar a melhor em *Blonde*: para poder protagonizar *Gentlemen Prefer Blondes* (1953), Norma Jeane é obrigada a interromper a gravidez resultante da sua relação com Cass Chaplin e Eddie G Robinson.

Falando do modo como Oates questiona a norma patriarcal hollywoodesca, à qual Marilyn Monroe se submete através da objectificação sexual dos seus atributos femininos, convém salientar que essa indagação em nada difere do teor da contestação proposta por outras artistas. A única diferença talvez resida no veículo de expressão artística. Joyce Carol Oates serve-se da literatura e, dentro desta, da figura de Marilyn Monroe para ilustrar os efeitos dessa circunstância. Com efeito, Oates opta por uma caracterização que se processa através da relação da mulher com o seu próprio corpo enquanto ligado, quer aos aspectos intrínsecos à fecundidade, quer à norma patriarcal que regula e condiciona esses aspectos com a sua visão mercantilista e objectificada do sexo oposto. A esse nível, podemos também referir como Cindy Sherman reflectiu acerca das condições que sempre afectaram a mulher, bem como a relação desta com o seu corpo, numa sociedade na qual o poder se encontra do lado dos homens. Elisabete Lopes, quando se foca na análise do Gótico feminino, produz uma reflexão que pode ser considerada de teor estético-literário, pois permite-nos estabelecer uma ponte entre o tratamento da figura de Norma Jeane em *Blonde*, e a representação da mulher na obra fotográfica de Cindy Sherman. Tendo como ponto comum a visão masculina do género oposto verificável em Oates e Sherman, ganha especial relevo a seguinte afirmação:

Por conseguinte, podemos dizer que se, por vezes, estas ficções afloravam, de um modo camuflado e disfarçado, certas situações de pendor mais privado que diziam respeito à intimidade feminina, outras vezes era a própria mulher escritora que veiculava as percepções que a sociedade tinha acerca da sua imagem, enquanto mulher. Emulava, por conseguinte, padrões prevaletentes no imaginário literário masculino que apontavam para retratos onde dominavam sintomas de inferiorização e de submissão femininas. (Lopes 28)

Elisabete Lopes fala de uma tendência subversiva nas autoras de romances góticos dos séculos XVIII e XIX (Lopes 29). Num exercício no qual literatura e fotografia se movem por um desígnio comum, Oates e Sherman dão continuidade a essa tendência. De facto, na produção fotográfica de Sherman, a contestação da norma patriarcal é tão notória como em Oates, mas mais explícita do que na obra, por exemplo, de Diane Arbus, sobre o qual cumpre referir, ainda assim, o modo como o mesmo “complicate the way in which the body is commodified in pop culture” (Gross 102). Já Cindy Sherman, através da sua produção fotográfica, tem como objectivo demonstrar “how the feminine is often seen as the abject and the oppressed in patriarchal culture, and how women artists may appropriate the image of abjection to reclaim their identity in the space of art and society.” (Wen 10). Assim sendo, “Since staving off the abject involves the suppression of the maternal in favour of the paternal, then abject art entails a return to these dark and watery spaces that are denied normativity.” (Arya 116). A esse nível, as fotografias de Cindy Sherman que melhor cumprem o seu objectivo, o de causar, em simultâneo, fascínio e repulsa no espectador, sobretudo o masculino, são as chamadas “Vomit Pictures”, contidas em *Untitled Film Stills*. Todo o *corpus* formado por este conjunto de fotografias visa, de forma mais ou menos abjecta, a crítica à visão masculina da mulher. Com efeito, de acordo com Christoph Grunenberg, “Both the pictures of externalized bodily substances and identities disguised behind frozen masks are concerned with the mechanics and pressures of constructing and destroying feminine identity.” (Falfalk 157). Elisabeth Bronfen, por sua vez, elucida-nos quanto aos moldes em que se produzem os efeitos procurados pela artista, enfatizando, a esse nível, as especificidades da sua natureza abjecta. Daí resulta o sentido da seguinte afirmação desta estudiosa: “If in her self-portraits, which are no self-portraits, Sherman articulates her discontent with culture, her performance of this dissatisfaction consists precisely in making this discomfort disturbingly our own.” (Bronfen 430).

É do seu próprio corpo que Cindy Sherman se serve na forma de veículo artístico. Nesse sentido, os auto-retratos produzidos pela fotógrafa constituem uma crítica a essa espécie de arte assente na objectificação mercantil do corpo feminino. Regressando, uma vez mais, a Griselda Pollock, a objectificação sexual da mulher torna-se possível, devido ao facto de as definições ligadas ao feminino serem construídas, como foi mencionado na introdução, em torno do corpo como objecto sexual destinado a atrair o olhar (188). Marilyn Monroe é ela própria uma invenção masculina. É por essa razão que Michele Henning inscreve a obra de Sherman no âmbito de uma preocupação “not simply with how to represent the bodies, or what kinds of bodies should be represented, but with the emergence of specifically photographic ways of seeing the body, and with the role of photography in the production of desire.” (161).

Sherman confessou, em várias entrevistas, que sempre se sentiu alienada, quer em relação à sua família, quer em relação à realidade social norte-americana. Desde cedo, devido a esse sentimento de alheamento, recorreu, no interior do seu quarto, ao disfarce como forma de tornar irreconhecível a sua identidade. (Bronfen 414)⁴² Mais tarde, isso acabaria por fazer com que as suas fotografias se tornassem

at once brilliant and painful parodies of the dictate imposed by media images on every American girl: that she should perfect her clothes, makeup, and posture so as to imitate an apparently desirable but simultaneously unattainable model of immaculate feminine beauty. Sherman chose never to represent herself as an idealized figure. (Bronfen 414)

De facto, as fotografias constantes da série *Untitled Film Stills* rejeitam categoricamente a noção de corpo enquanto objecto ligado a ideais de beleza associados ao consumo, isto é, o corpo enquanto objecto destinado à satisfação do desejo masculino. Em Sherman, o corpo liga-se a uma “multiplicity of female identity, a collapsing of the distinction between designing an image and becoming an image, as well as images of the transience

⁴² Bronfen faz notar, nesse caso, que “The performance of her masked, disfigured, or displaced body is meant to serve both as an apotropaic gesture against but also as a reference to the body's vulnerability, to the fallibility of identity, and to anxieties about destruction and death, regardless of whether these fears originate in an actual experience of threatening events or merely in childhood nightmares.” (419).

of the body. (Bronfen 418-419) O modo como Sherman concretiza as suas intenções assenta numa paródia da objectificação sexual do corpo da mulher, presa a representações estereotipadas como a colegial, a dona de casa submissa e dócil, ou a mulher fatal. De facto, Helen McGhie faz questão de frisar que a obra de Sherman “particularly addresses the gender specific concepts of Voyeurism and Fetishism, (both highly connotative in the cinematic arena) to further demean the male authority that conditions structures.” (10). Nem todas as críticas feministas estabelecem um consenso relativamente à natureza transgressiva da ordem patriarcal operada por Sherman na sua produção artística. Essa ausência de consenso diz respeito, quer à produção fotográfica inicial efectuada entre 1977 e 1980, mais centrada na subversão dos códigos cinematográficos ligados a Hollywood, quer às “Vomit pictures” e às metamorfoses da fotógrafa em monstros grotescos, produzidas nos anos 80, quer ainda às fotografias em que a artista se mascara de palhaço. Apesar disso, Jui Liu não hesita em afirmar que

Sherman self-consciously cultivates a hyperbolic, dissonant and excessive masquerade in order to denaturalise and subvert the myth of femininity as natural and essential under patriarchy. If the glamour, sheen and fascination attached to the female idols on the screen strongly provoke female spectators to identify with these erotic images, Sherman’s ironic strategy displays her resistance to the representation of women as glamorous objects to be consumed. (Jui Liu 82)

Transversal a toda a obra de Cindy Sherman é o resgate dos ditames impostos pelo olhar masculino de uma condição feminina presa a estereótipos.

“Estereótipo”, quando considerada a voragem capitalista de Hollywood centrada na objectificação sexual da mulher, poderia ser um substantivo utilizado pela actriz que surge sob a designação “the Brunette” (Ava Gardner), aquando do seu encontro com a “Blond Actress” (Marilyn Monroe), num capítulo intitulado “Rat Beauty”. Do diálogo ocorrido entre as duas actrizes, saliente-se, nessa perspectiva, o seguinte excerto:

The Brunette had soared to fame & notoriety years before the ascension of Marilyn Monroe & yet was not much her elder.

Saying, "Acting, the movies, it's mostly shit," & the Blond Actress protested, "Oh, but!-it's my l-life," & the Brunette said in derision, "Bullshit, Marilyn. Only your life is your life, Marilyn." (Oates, *Blonde* 635)

A arremetida seguinte da Morena, proferida também nesse sentido, vem corroborar a ideia do Ex-Atleta, para o qual Hollywood não passava de um bordel e, no interior do mesmo, as mulheres não eram mais do que carne para consumo dos espectadores masculinos. A Morena, beldade renegada, refuta a vocação de atriz que a Atriz Loura julga possuir. Essa vocação serviria de estímulo para Norma continuar a representar, mas a Morena contrapõe o seguinte argumento: "Hollywood pays. That's why we're here. We're higher-class hookers." (Oates, *Blonde* 637). A relação entre Norma Jeane e Hollywood é assim uma relação ditada pelos seus atributos físicos considerados numa óptica gótica-grotesca, a qual, de acordo com Bartky, se caracteriza do seguinte modo: "Woman's space is not a field in which her body intentionally can be freely realized but an enclosure field in which she feels herself positioned and by which she is confined." (Bartky 67) Na entrevista concedida, em 2022, por Joyce Carol Oates ao "The New Yorker", a mesma entrevista já referida anteriormente noutro capítulo desta dissertação, a escritora dá conta da exploração a que eram sujeitas as atrizes de Hollywood na época, sobretudo aquelas provenientes de meios mais desfavorecidos. De acordo com Oates:

Certainly Norma Jean Baker was one of hundreds of thousands of starlets who were exploited by the studio system, by male producers and directors, and by Hollywood people. She wasn't like Elizabeth Taylor, who came from a different class in society. She didn't have the protection of a family. Her mother was often institutionalized.

Até pelas circunstâncias referidas por Oates, Norma Jeane torna-se assim consciente de qual o verdadeiro papel de Marilyn Monroe em Hollywood, qual a posição ocupada pela mesma numa lógica cinematográfica direccionada para a exploração da sua imagem e do seu corpo. Talvez essa consciência se tivesse já manifestado anteriormente, ainda que a atriz acalentasse a esperança de poder vir ainda a afirmar-se unicamente por via do seu talento. Apesar de tudo, ela nunca deixa de acreditar que Hollywood lhe possa conceder essa possibilidade, até porque, tal como afirma Anne Williams, "The female gaze recognizes that appearances may deceive and that the identity of the other is complex: the world is not a case of either 'pure and simple' or else corrupt and duplicitous" (Williams 149). No entanto, agora, ela tem a confirmação de como tudo se processa no

respeitante ao tratamento da mulher em Hollywood⁴³. Essa confirmação chega-lhe, precisamente, por um membro desse sexo, uma vítima, tal como ela. Por um lado, pela sua vontade de se querer afirmar como actriz e não como mero estereótipo, por outro, por necessidades financeiras, acabando por dar razão, sem se aperceber, à actriz Morena, Norma Jeane persiste na sua carreira em Hollywood. Essa atitude acabará por agravar os transtornos psicológicos de que padece – tornando-a cada vez mais dependente de medicamentos para o alívio dos mesmos –, ao mesmo tempo que vai acentuando o seu declínio físico. O conjunto destas circunstâncias faz com que Marilyn Monroe se revele um produto artificial ao qual se vai tornando cada vez mais difícil dar vida.

No capítulo seguinte serão focadas as problemáticas ligadas aos últimos anos da existência de Marilyn Monroe, que se torna vítima das suas esperanças num meio cinematográfico cuja visão da mulher é unicamente comercial, algo que leva a actriz a lamentar em desespero: *I am trapped here! I am trapped in this blond mannequin with the face. I can only breathe through that face! Those nostrils! That mouth!* (Oates, *Blonde* 616). De certo modo, é como se Hollywood se convertesse numa espécie de castelo gótico no qual a actriz se encontra encurralada, comparação que nos leva a considerar as reflexões de Rictor Norton, segundo o qual o Gótico se centra em “questions of female authorship; contested sites of female sexuality such as the castle and the home; and the villain’s use of the male gaze to police female sexuality.” (Norton ix). Hollywood transforma-se, portanto, numa “imprisoning Gothic structure whose secret center contains a mystery which the heroine must confront.” (Showalter 290). Elisabete Lopes resume assim o teor inerente ao conjunto dessas questões:

Assim, e a título de exemplo, o castelo delapidado ou a mansão senhorial são espaços que apontam para o aspecto doméstico da vida da mulher que via a sua liberdade muito limitada à realidade espacial da casa. Por outro lado, o facto de haver uma heroína perseguida que se movia nos meandros do castelo, da mansão ou de uma abadia, percorrendo os seus labirintos mais sinistros, podia ser entendida como índice de aprisionamento. (Lopes 30)

⁴³ Saliente-se que já antes, muito depois da separação do Ex-Atleta, pese embora recordando ainda as suas palavras, ela própria admite: “For never until now had she actually chosen a role. Like a brothel girl who had to accept any client forced upon her or be beaten up, she’d had to accept from The Studio any role forced upon her.” (Oates, *Blonde* 555). Daí que ao ser-lhe atribuído o papel de Sugar Kane em *Some Like it Hot* (1959), ela expresse assim o seu descontentamento: “Sugar Kane was but a sex cartoon in another sex farce imagined by men for men for the laughing enjoyment of men.” (Oates, *Blonde* 615).

Em *Blonde*, esse aprisionamento é metafórico, mas a opressão sexual exercida, em Hollywood, pelo género oposto não poderia ser mais literal. Assim sendo, é como se Joyce Carol Oates, através da caracterização de Norma Jeane no papel de Marilyn Monroe, re- plique certas estratégias do romance gótico feminino dos séculos XVIII e XIX, as quais tinham como objectivo “denunciar as perversões que assombravam uma determinada realidade social, de entre as quais se destacava a falta de poder feminino para conseguir fazer face ao poder masculino.” (Lopes 31). Com efeito, de acordo com Helen Meyers, “the female Gothic experience is Man-made, and the goal seems to be a reappropriation of the female Self and the female body (“the deepest chambers of our homeland”)” (Meyers 10). No entanto, no caso de Norma Jeane, essa reapropriação do próprio corpo de que fala Helen Meyers no tocante ao “female gothic” nunca acontecerá. Analisaremos, de seguida, as razões que ditarão essa impossibilidade.

3.4. Marilyn Monroe: o abjecto enquanto modo destrutivo

Helen Spackman faz notar como, na noção de abjecto proposta por Kristeva, os elementos que o corpo deve expelir de modo a assegurar a sua sobrevivência, os quais já referimos nos capítulos anteriores, “are simultaneous reminders of our own inevitable decadence and mortality.”(15). O abjecto aponta, portanto, para a decadência e a consciência da inevitabilidade da morte através da dinâmica dos seus fluidos, mas ocorre, também, perante a imagem do cadáver propriamente dito. Com efeito, a morte surge como um dos fenómenos que, não só pela natureza intrínseca do corpo, como também a partir da imagem oferecida pelo cadáver, Kristeva qualifica de abjectos. Segundo Kristeva, “The corpse (or cadaver: *cadere*, to fall), that which has irremediably come a propper, is cesspool and death; it upsets even more violently the one who confronts it as fragile and fallacious chance.” (*Powers of Horror* 84). Eve Kosofsky Sedgwick, por seu turno, faz notar, no mesmo sentido, como o Gótico, nos seus efeitos mais perturbadores, se associa àquilo que é impossível de exprimir. Um desses efeitos relaciona-se, precisamente, com a morte. Segundo esta estudiosa,

Unspeakable’, for instance, is a favorite Gothic word, sometimes meaning no more than ‘dreadful’, sometimes implying a range of reflections on language. The word appears regularly enough, in enough contexts, that it could be called a theme in itself, but it also works as a name for moments when it is not used: moments when, for instance, a character drops dead trying to utter a particular name. (Sedgwick 4)

Nesse sentido, a morte é um dos fenómenos que mais contribuem para produzir os efeitos associados ao Gótico Feminino, os quais surgem assim descritos por Ellen Moers:

What I mean by Female Gothic is easily defined: the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteen century, we have called the Gothic. (...) In Gothic writings fantasy predominates over reality, the strange over the common place, and the supernatural over the natural, with one definite intent: to scare (...) to reach down into the depths of the soul and purge it with pity and terror (as we say tragedy does), but to get to the body itself, its glands, muscles, epidermis, and circulatory system, quickly arousing and quickly allaying the philosophical reactions to fear.(Moers 1972)

Quer em *Blonde*, quer em *My Sister My Love*, a morte não ocorre como um acontecimento motivado por causas naturais. Mas nem por isso tal fenómeno se torna menos impressionante do que se fosse provocado por causas que deixariam a nu a sua abjecta e inevitável fragilidade. Muito pelo contrário, assume contornos do trágico-grotesco devido, em igual medida, aos motivos perfeitamente identificáveis que se encontram na sua origem. Em *My Sister, My Love*, esses motivos prendem-se com as exigências de uma sociedade de consumo, dominada pelo género masculino, que visa o lucro através da exploração da imagem da mulher. De modo a tornar-se o mais rentável possível, o corpo subsiste numa beleza cada vez mais artificial, uma beleza que, na verdade, se vai tornando o seu oposto, até ao momento em que lhe sobrevém um desfecho inevitavelmente trágico. É através das seguintes palavras que Bix Rampike dá conta do processo de decadência, ditado por imperativos mercantis, sofrido pela ex-esposa:

Betsey Rampike has been such a 'role model' for the Christian-consumer community. Poor Betsey was saying, she could not 'diet off' a roll of fat around her waist, and hips, God knows the poor woman did try, it was hell living with Betsey when she was 'dieting' . . . and if she did drop ten, fifteen pounds, it was the Dark Night of the Soul, and then the damn skin hung loose. I felt sorry for her, God damn. Like a part-deflated elephant-balloon, skin hanging loose. Poor woman's rear, that had used to be so smooth and bouncy, you would not want to have seen, Skyler. Some sights, like fallen-down tits, that'd once been stand-up beauties, you do not want to see, son. Your dad will shield you from such precocious knowledge. (Oates, *My Sister, My Love* 531)

Estamos perante um processo de objectificação sexual que conduzirá à morte devido ao insucesso de um procedimento estético, mais especificamente, uma lipoaspiração mal sucedida. Essa objectificação manter-se-á mesmo após a morte, circunstância que contribuirá para que a visão do cadáver de Betsey Rampike se torne ainda mais abjecta do que se a morte fosse devida a causas naturais. De facto, a descrição do cadáver no interior do caixão, elaborada pelo próprio filho, corrobora, taxativamente, os nossos argumentos:

the female corpse in the casket in layers of pink chiffon, thick ropes of pearls around her neck, clam-shell-sized pearl earrings in her ears, did bear some resemblance to the Betsey Rampike he'd last seen on television in Heidi Harkness's room. Except the hair did not appear to be real hair, synthetic-glossy maroon-red like a perky Heaven Scent

Glamour Wig (\$359.95). You would not have believed that the face was that of a woman of forty-four!—unlined forehead, full rouged cheeks, nothing fleshy visible below the chin. Serene-shut eyes expertly made up in several shades of eye shadow (taupe, silvery-green, silvery-blue) and ink-black mascara, Cleopatra style. The fleshy red-lipstick-lips that seemed to be about to smile, Skyler had to concede did look familiar. And if this was Mummy, was Skyler the little man? A sensation of abject fear came over him leaving him weak, light-headed. (Oates, *My Sister, My Love* 516)

No sentimento de abjecção desencadeado, a reacção de Skyler Rampike perante a visão do cadáver da mãe não difere da visão dos pássaros embalsamados com a qual Norma Jeane, durante a sua infame primeira audição no apartamento do senhor Z, acaba por se deparar. Com efeito, a certa altura no decurso desse episódio, é este o pensamento que ocorre à protagonista de *Blonde: All dead birds are female, there is something female about being dead*. (Oates, *Blonde* 211). Ao reflectir sobre a noção de objecto desenvolvida por Kristeva, Leticia Florini chega a uma conclusão semelhante à de Norma Jeane. De facto, segundo esta estudiosa, o objecto “also represents the division between an invisible interior and a visible decadent exterior. This is related to the association between the abject part and the body in its decadence, which falls upon the archaic mother represented by women.” (Florini 120). Daí que, conclui Florini, “It’s no coincidence that the Fates (Death) are presented as women and that the idea of one own’s death is featured as something destructive, hostile, sinister.” (120). Se a concepção vital se liga à condição feminina, a morte é a outra face intrínseca e inevitável dessa mesma condição. Elisabete Lopes aponta, na produção fotográfica de Cindy Sherman, o predomínio de um elemento como a caveira enquanto metonímia feminina. A conclusão a que chega esta estudiosa é a seguinte:

Pode assim concluir-se que a morte assume corporeidade através da sua representação feminina. Aliás, esta ligação entre a morte e o corpo feminino, em termos culturais e históricos, remonta, segundo Robyn Schott, ao século oitavo A.C., altura em que os relatos de Hesíodo mencionam a gravidade implícita no gesto levado a cabo por Pandora que, ao abrir a caixa que lhe foi concedida por Zeus, libertou todos os males susceptíveis de afectarem o mundo, incluindo a morte. (Lopes 135)

Segundo os teóricos que temos vindo a analisar – Bakhtin, Connelly e Russo –, o corpo feminino é descrito como uma realidade grotesca em si mesma, embora, no caso

de Russo, exista também uma dimensão psicológica a ter em conta. Além disso, Kristeva fala do fenómeno da morte e da existência do cadáver como realidades iminentemente grotescas. Já Norma Jeane, enquanto mulher, não só representa a validação das teorias elaboradas acerca do Grotesco como indissociável da condição feminina, como estabelece ainda um elo entre a morte e essa mesma condição. Note-se, no entanto, que esta ideia se encontra já patente em Kristeva. Vimos, anteriormente, como esta teórica estabelece equivalências entre a morte e o feminino, entre o assassinato e a procriação. Vida e morte formam uma espécie de unidade indissociável que já se encontra patente na obra de Edgar Allan Poe. Segundo o escritor americano, em *Eureka: A Prose Poem* (1848), “In The Original Unity of the First Thing lies the Secondary Cause of All Things, with the Germ of their Inevitable Annihilation” (Poe 797).

Marilyn Monroe é uma invenção cujo fim a própria Norma Jeane, inserida numa sociedade dominada pelas aparências, parece já antecipar em vários momentos, como se a morte, ou a ameaça da mesma, sempre a tivesse perscrutado. A beleza física é efémera, a mulher é uma criatura *objecta* intrinsecamente ligada à vida, mas também à morte, como constatara em tempos, na altura da sua primeira audição em Hollywood, ao contemplar os pássaros empalhados. Sem voltar a mencionar a questão das reiteradas tentativas de suicídio, essa inevitabilidade tornar-se-lhe-á patente ao longo da vida. Em primeiro lugar, perante a contemplação grotesca de várias outras mulheres e da sua respectiva degradação, ou simples fealdade. Saliente-se a imagem da própria mãe, tal como tratada num dos capítulos precedentes desta dissertação, e as imagens da avó, dos modelos das suas aulas de desenho, da mãe do seu segundo marido, o Ex-Atleta, e a imagem da antiga directora do orfanato onde passara a sua infância. O convívio com a primeira destas mulheres é um convívio directo, obviamente, trata-se da sua mãe, que nunca deixará de visitar nas instituições psiquiátricas pelas quais esta passará. O mesmo sucede no caso da avó, dos modelos⁴⁴ e da mãe do Ex-Atleta, “A short jiggling little sausage of a woman. Witchy hook

⁴⁴ A descrição desses modelos não se poderia revestir de contornos mais gótico-grotescos: “The models were sometimes young but more often not. One woman must have been in her late forties. [...] They wore no makeup; their hair was unstyled and often uncombed. [...] One of the female models was potbellied and slack-breasted, with sinewy unshaved legs. One had a face all sharp angles and creases like a Halloween pumpkin, a sickly carrotty sheen to her skin and coarse hairs sprouting beneath her arms and at her crotch. There were models with ugly feet, not clean toenails.” (Oates, *Blonde* 437).

nose and sharp chin. Bosom collapsed into her belly.” (Oates, *Blonde* 455). Já no que respeita ao caso da Dra. Mittelstadt, o seu processo de rápido declínio motivado pela doença é-lhe descrito por uma das funcionárias mais antigas do orfanato, que recorda assim a antiga patroa: “Oh, the poor woman must have lost fifty pounds while she was right here in our midst. And her skin like wax. And eyes shadowed.” (Oates, *Blonde* 455). Em segundo lugar, esse fim é também entrevisto na imagem evocada no processo de maquilhagem de um defunto que lhe é descrito pelo primeiro marido, muito antes ainda da sua audição com o senhor Z. De cada vez que os maquilhadores dão vida a Marilyn, é a imagem ligada à morte, implícita no embelezamento desse cadáver, aquela que frequentemente lhe ocorre. Numa das vezes em que os maquilhadores estão a prepará-la para as filmagens de *Niagara* (1953), ela afirma: “Five hours was the minimum the make-up people spent on her for these occasions. Like preparing a cadaver, Norma said.” (Oates, *Blonde* 347). Aquando da estreia de *Gentlemen Prefer Blondes* (1953) é descrita a forma como “a half-dozen expert hands laid into the Blond Actress as chicken pluckers might lay into poultry carcasses.” (Oates, *Blonde* 417). À medida que o tempo vai passando, esse género de imagens vai adquirindo, tragicamente, maior sentido. Dada a decadência de Norma Jeane, motivada pelo abuso de medicamentos para lidar com as suas crises psicológicas e a pressão que Hollywood coloca sobre esta, será cada vez mais difícil a sua transformação em Marilyn Monroe. Com efeito, ela própria admite essa circunstância:

Yet so strangely now, in what she believed to be the role of her career, the beginning of her new career as a serious screen actress, she was overcome with doubt. She was anxious, she was sick with dread. Dragging herself from bed only when her door was sharply rapped, only when she was already late for the morning's shooting. Staring at herself in the mirror: Norma Jeane and not "Marilyn." Sallow skin and bloodshot eyes and the beginning of something fatally puffy around her mouth. [...]

Longer and longer time was required to summon "Marilyn" out of the mirror. (Oates, *Blonde* 557)

No entanto, nenhuma outra passagem ilustra melhor a relação de Norma Jeane com a figura de Marilyn Monroe considerada como uma espécie de cadáver que é embelezado, morbidamente, com destino à sepultura, como a seguinte:

too much a ritual of death she felt it, this prone posture, herself in the mortuary & her embalmer laboring over her with pastes & powders & pencils & tubes of color, her lover embalmer, her first husband who'd broken her heart & denied her Baby, how then was she to blame that Baby was gone; in that posture tears began to leak from the corners of her eyes & Whitey murmured, "Tsk! Miss Monroe." She felt too a hideous sensation of her skin slack on her bones & the cheeks rubbery & yielding to a new tug of gravity- Otto Ose had teased her, she had a round boneless baby face that would soon sag-& at last Whitey himself conceded, his magic was not working. (Oates, *Blonde* 625)

Em *Blonde*, encontramos-nos muito distantes de uma visão da morte como uma ocorrência bela. De acordo com Maria Luísa Garcia, essa é a visão que se pode depreender das obras de Poe: "Os antecedentes do Grotresco americano encontram-se em Poe, podendo um certo tipo de Grotresco Romântico ser encontrado na obra do autor, que mostrou que o gênero pode ser esteticamente atraente, tornando a morte bela." (Garcia 45). Outrora atributos exuberantes da sua beleza, os olhos de Norma Jeane vão-se tornando raiados de sangue devido às insónias constantes, o que leva os seus colegas de elenco de *The Misfits*(1961), todos eles homens, a considerarem uma sorte enorme o filme não ser a cores. Chegaram mesmo a comentar entre eles que "Now that Monroe had aged into her thirty- fifth year you saw she would never be The Girl again and her hair appeared prematurely white, wispy white in the lengthening shadows and her eyes!" (Oates, *Blonde* 667). Os mesmos que inventaram Marilyn Monroe, os homens ligados a Hollywood, são os mesmos que parecem regozijar com a sua decadência, voltando a comentar em tom de desprezo: "for was it true, MARILYN MONROE never wore underwear? (it was! you could see!) and went for days without bathing (she did! you could smell her talcum sweat)." (Oates, *Blonde* 678). Whitey, o seu maquilhador e confidente, mantém-se-lhe fiel e nunca deixa de perseverar no seu propósito de dar vida à figura simultaneamente trágica e icónica de Marilyn. Daí que Norma Jeane, no decurso dessa operação extenuante, lhe faça prometer o seguinte: "Whitey? Promise me? After I'm" hesitating to say *dead*, even *gone*,out of delicacy for Whitey-"will you make Marilyn up? One final time?" " (Oates, *Blonde*716). Ao que Whitey responde sem hesitar: "Miss Monroe, I will." (Oates, *Blonde* 716).

Ao referir-se às heroínas do Gótico, Elisabete Lopes escreve que "Na verdade, todas as autoras construíram heroínas do gótico que se empenharam em visitar a morte, para dela colher os seus segredos, independentemente de morrerem ou não no final." (Lopes 560). A morte de Norma Jeane ocorreria algum tempo depois, na noite de

quatro para cinco de Agosto de 1962. Joyce Carol Oates atribui essa morte à intervenção do Presidente, do qual Norma Jeane teria também engravidado, sendo obrigada a abortar sob o efeito de pesados fármacos que a faziam duvidar, mais tarde, se esse acontecimento teria sido real ou apenas um terrível pesadelo.

Conclusão

A conclusão fundamental retirada do presente estudo é que o Gótico-Grotesco, associado à figura feminina, implica uma noção de marginalização que coloca em causa a identidade da mulher. Isto, com profundas implicações na sua sexualidade determinadas quer pelo natural envelhecimento e decadência, quer, fundamentalmente, por uma norma patriarcal que a reduz a mero objecto de violência, desejo e consumo. Note-se que este tratamento da mulher por parte do patriarcado sempre foi uma característica do Gótico. De acordo com Anne Williams em *Art of Darkness: a Poetics of Gothic*:

Like all dreams – even nightmares – Gothic narratives enabled their audiences to confront and explore, and simultaneously to deny, a theme that marks the birth of the Romantic (and modern) sensibility: that the “Law of the Father” is a tyrannical paterfamilias and that we dwell in his ruins. (Williams 24)

Embora não tenhamos deixado de considerar o Gótico-Grotesco na sua dimensão psicológica, sobretudo no decurso da análise de *Blonde*, cingimo-nos essencialmente às questões associadas ao corpo feminino mediante a opressão exercida pelo género oposto. Admitimos que qualquer reflexão acerca do Gótico-Grotesco implicaria, em qualquer caso, a dificuldade em estabelecer uma divisão rigorosa entre o corpo e os aspectos psicológicos das personagens femininas que nos propusemos analisar. No entanto, partindo sempre da figura feminina enquanto protagonista de uma dinâmica de contornos abjectos, optámos por colocar a tónica na dimensão física do Gótico-Grotesco, por ser a dimensão mais claramente discernível nas obras de Joyce Carol Oates. A violência apontada por críticos e leitores como intrínseca às obras desta escritora surge, na maior parte dos casos, como um fenómeno visceral. Daí as associações que estabelecemos entre as obras desta autora e as produções artísticas de Dorothea Tanning, Kiki Smith e Cindy Sherman. Transversal a Oates e a estas artistas é o tratamento da mulher enquanto realidade tangível, realidade apreendida pelo olhar masculino diante do qual os seus atributos sexuais surgem exacerbados: o corpo feminino na sua condição gótico-grotesca, o corpo essencialmente como forma que, independentemente dos aspectos psicológicos, se impõe na sua

materialidade fluída, isto é, abjecta. Os efeitos dessa caracterização gótico-grotesca produzida a partir do olhar masculino têm lugar numa sociedade patriarcal, na qual a mulher se torna a principal vítima do fracasso de ideais bem enraizados na consciência colectiva. Não obstante, apesar da violência a que são sujeitas, existe algo inerente ao destino das personagens de Oates que lhes confere uma certa aura de invencibilidade: o triunfo material de Rebecca Schwart apesar do trauma, da velhice e da doença, e a imortalidade da imagem de Norma Jeane, enquanto Marilyn Monroe, mesmo após o seu desaparecimento devido ao conjunto trágico das vicissitudes previamente analisadas em correlação com aspectos do “female gothic” postulados por Ellen Moers.

No nosso entender, o grande mérito de Joyce Carol Oates, no que concerne ao tratamento das suas personagens, reside na humanidade que ressalta das mesmas, quão mais violenta é a sua caracterização. Oates parte da realidade, mais especificamente, a norte-americana. É esse o cenário sombrio no qual se desenrolam as suas histórias. Se as suas personagens femininas travam uma luta que, em termos de afirmação de género, coloca em evidência certos traços do Gótico-Grotesco, essa luta é travada contra a realidade. Por outras palavras, trata-se de uma luta travada contra as imposições ditadas pelo género masculino, normativo por natureza, e o fracasso de uma série de ideais que impediu a América de se tornar a sociedade que os primeiros colonos haviam idealizado. Nesse sentido, saliente-se que, apesar das imposições do patriarcado pelas quais se rege essa realidade e as repercussões físicas sofridas por parte dessas mulheres, estas mantêm-se sempre reconhecíveis, isto é, humanas. Não é de modo aleatório, vago e simplista que nos socorremos do termo “humano” para referir a condição em que persistem as protagonistas de Oates, mesmo se oprimidas pelo patriarcado, facto que nunca é demais sublinhar. Com efeito, é Diana Fuss quem utiliza este termo. De acordo com esta estudiosa,

The human has always been a politically charged referent with a complicated and difficult social history. Just who counts as human, and why, underwrites a long saga of contentious debate within humanistic discourse mired from the start in the amalgamated histories of imperial expansion, scientific experimentation, and industrial revolution. (Fuss 2)

Esta reflexão de Fuss permitiria a construção de uma outra linha de análise. Nesse caso, a marginalização já não diria respeito à figura feminina isoladamente, a figura feminina encarada segundo uma óptica normativa que a destitui da sua humanidade, mas a todos os indivíduos que não se inscrevessem numa classificação binária de género. Ainda que extremamente apelativa, uma leitura que estabelecesse uma relação entre eventuais aspectos do Gótico-Grotesco e aspectos da teoria queer na obra de Oates, teria, forçosamente, de ser desenvolvida noutra lugar.

Bibliografia

Activa:

Oates, Joyce Carol. *Haunted: Tales of the Grotesque*. Dutton, 1994.

– *Blonde*. Harper Collins, 2000.

– *The Gravedigger's Daughter*. Harper Collins, 2008.

– *My Sister, My Love*. Harper Collins, 2009.

Passiva:

Almond, Barbara. *The Monstrous Within: The Hidden Side of Motherhood*. University of California Press, 2011.

Arya, Rina. *Abjection and Representation: An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*. Palgrave Macmillan, 2014.

Arya, Rina and Chare Nicholas. *Abject Visions: Powers of Horror in Art and Visual Culture*. Manchester University press, 2016.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his World*, trad. Helène Iswolsky. Indiana University Press, 1984.

Bartky, Sandra Lee. *Femininity and Domination*. Routledge, 1990.

Botting, Fred. *Gothic*. Routledge, 1996.

Bronfen, Elisabeth. *The Knotted Subject*. Princeton University Press, 1998.

Butler, Judith. *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of Sex*. Routledge, 1993.

Chanter, Tina. *The Picture of Abjection: Film, Fetish, and the Nature of Difference*. Indiana University Press, 2008.

Connelly, Frances S.. *Modern Art and Grotesque*. Cambridge University Press, 2003.

- *The Grotesque in Western Art and Culture: the Image at Play*. Cambridge University Press, 2012.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, 1993.
- Crow, Charles L.. *American Gothic*. Walles University Press, 2009.
- Daly, Mary. *Gyn/ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Beacon, 1990.
- Edwards, Justin D. and Graulund, Rune. *The Grotesque*. Routledge, 2013.
- Falfalk, Joel, Haslam, Jason. *American Gothic Culture*. Edinburgh University Press, 2016.
- Fiedler, Leslie A.. *Love and Death in the American Novel*. Criterion Books, 1960.
- Fiorini, Leticia Glocer. *Deconstructing the Feminine*. Routledge, 2007.
- Fleenor, Julian. *Female Gothic*. Eden Press, 1983.
- Fletcher, John and Benjamin, Andrew. *Abjection, Melancholia and Love: The Work of Julia Kristeva*. Routledge, 2012.
- Foster, Travis M. (ed.). *The Cambridge Companion to American Literature and the Body*. Cambridge University Press, 2022.
- Fredrikson, Barbara L. and Roberts, Tomi-Ann. “Objectification Theory: Toward Understanding Women’s Lived Experiences and Mental Health Risks”, *Psychology of Women Quarterly*, 21. SAGE Publications, 1997.
- Freud, Sigmund. *Tres ensayos de teoría sexual* (Obras Completas, Vol. 7). Amorrortu. 2005 (Originalmente publicado em 1905).
- Fuss, Diana (ed.). *Human, All too Human*. Routledge University Press, 1996.
- Gamman, Lorraine and Makinen, Merja. *Female Fetichism*. New York University Press, 1994.

- Garcia, Maria Luísa. *Projeções do Romantismo Negro de Edgar Allan Poe no Gótico Contemporâneo de Tim Burton*. Universidade de Évora, 2020.
- Goddu, Teresa. *Gothic America – Narrative, History and Nation*. Columbia University Press, 1997.
- Greenberg, Emily Beth. *Cindy Sherman Female Grotesque: Abject or Object*. New York: New York University Press, 1994.
- Gross Frederick. *Diane Arbus' 1960's auguries of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- Hall, Ann C. and Bishop, Mardia J.. *Mommy Angst: Motherhood in American Popular Culture*. Greenwood Publishing Group, 2009.
- Harpham, Geoffrey Galt. *On the Grotesque: Strategies of contradiction in Art and Literature*. The Davies Group Publisher, 2006.
- Henning, Michelle 'The Subject as Object' in *Photography: A Critical Introduction*. Routledge, 2004.
- Heartney, H. Posner, N. Princenthal, & S. Scott (ed.) *After the Revolution: Women Who Transformed Contemporary Art*. Prestel Publishing, 2007.
- Heiland, Donna. *Gothic and Gender: An Introduction*. Blackwell Publishing, 2004.
- Hillman, David and Maude, Ulrika (ed.). *The Cambridge Companion to the Body in Literature*. Cambridge University Press, 2015.
- Hoeveler, Diane. *Gothic Feminism: The Professionalization of gender from Charlotte Smith to the Brontes*. The Pennsylvania State University Press, 1998.
- Horner, Avril and Zlosnik, Sue (ed.). *Women and Gothic: an Edinburgh Companion*, Edinburgh University Press, 2016.
- Hume, Kathryn. *Aggressive Fictions: Reading the Contemporary American Novel*, Cornell University Press, 2013.

- Jones, Amelia. "Body Boundaries," in *The Artist's Body*, ed. Warr, Tracey and Jones, Amelia: Phaidon, 2000.
- Johnson, Greg. *Understanding Joyce Carol Oates*. University of South Carolina Press, 1987.
- Kayser, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*. trad. Ulrich Weisstein, Indiana University Press, 1963.
- Kincaid, James Russell. *Child-Loving: The Erotic Child and Victorian Literature*. Routledge, 1992.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. trans. Leon S. Roudiez, Columbia University Press, 1982.
- *Tales of Love*. Columbia University Press, 1987.
- Kuplen, Mojca. *Beauty, Ugliness and the Free Play of Imagination: An Approach to Kant's Aesthetics*. Springer, 2015.
- Lacan, Jacques. (1996). *O seminário: Livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Zahar. 1996 (Originalmente publicado em 1953-54).
- Lima, Maria Antónia (ed.). *Gótico Americano: alguns percursos*. Edições Húmus, 2017.
- "Kiki Smith or Kiki Frankenstein: The Artist as Monster Maker" in *Everything is a Story: creative interactions in anglo-american studies*, ed. Lima, Maria Antónia: Húmus, 2019.
- Liu, Jui Ch'i. "Female Spectatorship and the Masquerade: Cindy Sherman's Untitled Film Stills", *History of Photography*, 34:1, 79-89, 2010.
- Lopes, Elisabete Cristina. *Desmontando Narrativas e Corpos: Uma Reflexão sobre o Corpo no Gótico Feminino na obra Poética de Sylvia Plath e Anne Sexton, e na obra Fotográfica de Francesca Woodman e Cindy Sherman*. Universidade Aberta, 2012.

- Mcghie, Helen. "Cindy Sherman and Jo Spence: Monstrousness, Abjection & Female Indentity", Sunderland: University of Sunderland, 2009.
- McPherson, Heather. "Diane Arbus's Grotesque 'Human Comedy'", *History of Photography*, 19:2, 117-120, 1995.
- Meindl, Dieter. *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*. University of Missouri Press, 1996.
- Meyer, Michael J.. *Literature and the Grotesque*, Rodopi, 1995.
- Meyers, Helen. *Femicidal Fears, Narratives of the Female Gothic Experience*. University of New York State Press, 2001.
- Modleski, Tania. *Loving With Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. Routledge, 2008.
- Moers, Ellen. *Literary Women*. Doubleday & Company, Inc., 1976.
- Noble, Marianne. *The Masochistic Pleasures of Sentimental Literature*. Princeton University Press, 2000.
- Norton, Rictor. *Gothic Readings: The First Wave, 1764-1840*. Continuum, 2006.
- Oates, Joyce Carol (ed.). *American Gothic Tales*. Penguin, 1996.
- O' Connor, Flannery. "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction", 1960: <https://bscc.instructure.com>
- O'Reilly, Sally. *The Body in Contemporary Art*. Thames & Hudson, 2009.
- Palko, Abigail and O'Reilly, Andrea (ed.). *Monstrous Mothers: Troubling tropes*. Demeter press, 2021.
- Poe, Edgar Allan. *Complete Tales and Poems*. Fall River Press, 2012.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, Routledge, 1988.
- Russo, Mary. *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*. Routledge, 1994.

- Sedgwick, Eve Kosofsky. *The Coherence of Gothic Conventions*. Methuen, 1986.
- Showalter, Elaine. "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism." *Shakespeare and the Question of Theory*. Eds. Patricia Parker e Geoffrey Hartman. Methuen, 1985.
- Smith, Allan Lloyd. *American Gothic Fiction: an Introduction*. Continuum, 2004.
- Spackman, Helen. "Minding the Matter of Representation: Staging the Body (Politic)". in *The Body in Performance*. Campbell, Patrick (ed.). Routledge, 2000.
- Stein, Elissa and Kin, Susan. *Flow: The Cultural Story of Menstruation*, St. Martin's Griffin, 2009.
- Synnott, Anthony. *The Body Social: Symbolism, Self and Society*. Routledge, 1993.
- Thomson, Phill. *The Grotesque*. Routledge, 2019.
- Uruburu, Paula M.. *The Gruesome Doorway: an Analysis of the American Grotesque*. Peter Lang inc. International Academic Publishers, 1987.
- Ussher, Jane M.. *Managing the Monstrous Feminine: Regulating the Reproductive Body*. Routledge, 2006.
- Van O' Connor, William. *The Grotesque: an American Gender and Other Essays*. Literary Licensing, 2012.
- Wallace, Teresa A. and Smith, Andrew. *The Female Gothic: New Directions*, New York: Palgrave MacMillan, 2009.
- Weinstock, Jeffrey Andrew. *The Cambridge Companion to American Gothic*, Cambridge University Press, 2017.
- Wen, Yuxin Vivian. "Reclaiming the Feminine Identity Through the Abject: A Comparative Study of Judy Chicago, Mary Kelly, and Cindy Sherman," *Penn History Review*: Vol. 27 : Iss. 1, Article 3, 2021.
- Wester, Maisha and Reyes, Xavier Aldana (ed.). *Twenty-first-century Gothic, an Edinburgh Companion*, Edinburgh University Press, 2019.

Williams, Anne. *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. The University of Chicago Press, 1995.

Williams, Gilda. *The Gothic*. The MIT Press, 2007.

Wilson, Natalie. *American Dream, American Nightmare: Fiction since 1960*. University of Illinois Press, 2000.

– *Bodily Subversions: The Corporeal Grotesque in Contemporary American Fiction*, University of London, 2003.

Webgrafia:

Creighton, Joanne V.. “Unliberated women in Joyce Carol Oate’s fiction”:
<https://doi.org/10.1080/17449857808588516> consultado em 11 de Outubro de 2022

<https://www.newyorker.com/magazine/2020/07/06/the-unruly-genius-of-joyce-carol-oates> consultado em 11 de Outubro de 2022

<https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/joyce-carol-oates-doesnt-prefer-blondes> consultado em 21 de Julho de 2023

<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/07/05/specials/oates-violent.html> consultado 12 de Junho de 2023

<https://artguide.com.au/you-have-to-be-like-a-lightning-rod-kiki-smith-talks-about-being-patient-in-the-uncontrollable/> consultado em 28 de Junho de 2023

Nota final: Esta dissertação não segue o novo acordo ortográfico.