

Gênero e representação em literaturas de língua inglesa

**Ana Lúcia Gazzola
Constância Lima Duarte
Sandra Goulart Almeida**
ORGANIZAÇÃO

N.Cham. 809.89287 G326 2002

Título: Gênero e representação : em literaturas de
língua inglesa .



148760610

327969

809.89287

6326

2002

Ana Lúcia Gazzola
Constância Lima Duarte
Sandra Regina Goulart Almeida
ORGANIZAÇÃO

03 DEZ 2012

Gênero e representação em literaturas de língua inglesa

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



148760610

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

COLEÇÃO MULHER & LITERATURA
VOLUME IV

UFMG

FALE
FACULDADE DE LETRAS
EVAE



BELO HORIZONTE
2002

327969

Capa
Enrique Tavares

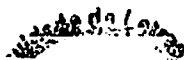
Preparação dos Originais
Kátia da Costa Bezerra, Kelen Benfenatti e Melissa Boechat

Projeto e Impressão Gráfica
Gráfica Editora Tavares Ltda

Errata

809
G326
v. 4
Gênero e representação em literaturas de língua inglesa: ensaios / Ana Lúcia Gazzola; Constância Lima Duarte; Sandra Goulart Almeida (org.). – Belo Horizonte: Departamento de Letras Anglo-Germânicas / UFMG, 2002.
128 p. – (Col. Mulher & Literatura, v. 4)
ISBN: 85-87470-41-8

1. Mulher e Literatura. 2. Crítica literária feminina. 3. História e crítica. I. Título. III. Série



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

15 / 08 / 2006

1487606-10



Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Departamento de Letras Anglo-germânicas
Av. Antônio Carlos, 6.627 Campus Pampulha
Belo Horizonte/MG CEP 31270-901
Tel (31) 3499-5123 www.lettras.ufmg.br

SUMÁRIO

Apresentação 05

RELENDO O CÂNONE

**Vendendo fósforos: gênero, classe social
e inclusão em *The House of Mirth*** 11
Renata R. M. Wasserman

A síndrome da “Cadela Rosada” 21
Silvia Maria Guerra Anastácio
Isaias Francisco de Carvalho

**Olhando para dentro de mim mesma, percebo
que sou muitas: a mulher e o oeste estadunidense** 32
Cristina M. T. Steves

REESCRITURAS DO FEMININO

**Descolonizando a sexualidade feminina:
as marionetes e as vampiras de Angela Carter** 45
Susana Bornéo Funck

**A noiva auto-suficiente ou a morte da ninfa: a construção
do feminino no romance *The Magic Toyshop* de Angela Carter** 52
Cleide Antonia Rapucci

**Imbricações entre temas de gênero e ciência
em “The evening and th morning and the night”,
de Octavia Butler** 61
Lucia de la Roque

DIVERSIDADE E DIFERENÇA

- “Can the subaltern speak?”: vozes femininas contemporâneas da África Ocidental** 71
Peônia Viana Guedes
- (Re) visões da diáspora negra: os entre-lugares migratórios e identitários na ficção de Dionne Brand** 82
Roland Walter
- Corpos fronteiriços em deslocamentos culturais: a política do corpo em *O Deus das Pequenas Coisas*** 92
Sandra Regina Goulart Almeida
-
- ## ESCRITURA E POLÍTICA CULTURAL
- Feminismo e política cultural: Angelita La Escapía** 101
Lucia Helena de Azevedo Vilela
- A artista no cenário da escritura de Nancy Huston** 114
Eliane T. A. Campello

APRESENTAÇÃO

Configurando novos arquivos

Ana Lúcia Almeida Gazzola

Sandra Goulart Almeida

*"A word after a word
after a word is power"*

Margaret Atwood, True Stories

Os textos publicados neste volume abordam a temática de gênero e representação e discutem, de formas variadas, obras de escritoras de língua inglesa que exploram temas referentes ao lugar do sujeito feminino em contextos diversificados de opressão e exclusão. Esses textos foram apresentados no IX Seminário Nacional Mulher & Literatura e são incluídos no presente volume sem grandes modificações. O registro, em alguns casos, evidencia a informalidade própria do discurso oral, uma vez que o cronograma do projeto editorial não permitiu que concedêssemos aos autores tempo adicional para revisões mais completas. A totalidade dos textos se encontra no CD-ROM do evento. Na diversidade de todo o material apresentado referente às literaturas de expressão inglesa, escolhemos aqueles que nos permitiram trilhar um percurso identificatório dos eixos em que se estrutura a investigação sobre gênero e representação no campo das literaturas de língua inglesa realizada no Brasil.

Os textos selecionados apresentam uma visão panorâmica de tais eixos. Os quatro subtítulos que organizam o volume apontam nessa direção, mapeando tematicamente as áreas de maior representatividade. Entre todos os trabalhos apresentados no evento, selecionamos os que mais claramente representavam cada eixo e, portanto, cada tipo de reflexão teórica e crítica, bem como metodologias de trabalho com um enfoque na produção feminina nas literaturas de língua inglesa.

O primeiro eixo está organizado em torno da releitura do cânone literário de autoria feminina. Neste contexto, incluímos o texto de Renata R. M. Wasserman, "Vendendo fósforos: gênero, classe social e inclusão em *The House of Mirth*", que relê o romance da escritora americana Edith

Wharton, enfocando não somente a questão de gênero que se faz premente no texto e que tem predominado entre os críticos do romance, mas também a forma como a escritora elabora uma crítica dos preceitos da época através de uma sintaxe mercantilista, espelho da visão de mundo da alta sociedade americana do século XIX, fortemente voltada a interesses comerciais e financeiros.

O texto de Sílvia Maria Guerra Anastácio e Isafas Francisco de Carvalho, "A síndrome da cadela rosada", faz uma leitura do poema "Pink Dog" ou "Cadela Rosada", como foi traduzido para o português, de Elizabeth Bishop, escritora norte-americana que residiu no Brasil na década de 50. Valendo-se dos pressupostos da crítica genética, os autores analisam o poema revelando a crítica subjacente que a poeta faz à sociedade brasileira da época. São abordadas questões pertinentes de gênero e classe encontradas de forma ainda mais explícita no processo de concepção e nas várias versões do poema.

Cristina M. T. Stevens, em "Olhando para dentro de mim mesma, percebo que sou muitas: a mulher e o oeste estadunidense", apresenta um texto preliminar, conforme afirma a própria autora, que abre um novo arquivo na biblioteca da escrita feminina ao mapear a produção de textos de autoria feminina do oeste americano. Ao reler o cânone da literatura do oeste americano, Cristina Stevens alarga as possibilidades dos estudos de escritoras de língua inglesa ao localizar fontes primárias de autoras pouco conhecidas.

O segundo eixo enfoca várias formas de rescrições do feminino que têm permeado a escrita de autoria feminina nas literaturas de língua inglesa contemporânea. Dois dos artigos tratam da obra da escritora inglesa Angela Carter, que se tornou famosa pela irreverência com que reescreve as narrativas hegemônicas, descortinando os sujeitos femininos ocultos nos relatos tradicionais, conferindo-lhes voz, autonomia, agenciamento e, ao mesmo tempo, ambigüidade. O texto de Susana Bórneo Funck, "Descolonizando a sexualidade feminina: as marionetes e as vampiras de Angela Carter", analisa as personagens femininas de dois contos de Carter, "Os amores de Lady Púrpura" e "A Senhora da Casa do Amor", demonstrando como a autora explora de forma ambígua e paradoxal a questão da sexualidade feminina, rompendo com representações estereotipadas e construindo novos espaços de representação.

Cleide Antonia Rapucci, em "A noiva auto-suficiente ou a morte da ninfa: a construção do feminino no romance *The Magic Toyshop* de Angela

Carter”, por outro lado, analisa o romance de Carter com um enfoque na releitura de contos de fada tradicionais. O artigo explora as atitudes de uma personagem feminina que, ao vivenciar um rito de passagem nos moldes patriarcais em que passaria por provações até o resgate final pelo príncipe encantado, questiona essa trajetória como algo fabricado por conceitos culturais estereotipados, através da imagem da marionete.

Em “Inbricações entre temas de gênero e ciência em ‘The Evening and the Morning and the Night’ de Octavia Butler”, Lucia de la Roque explora a inter-relação entre o discurso científico e as questões de gênero através do conto de ficção científica de Octavia Butler. Para Lucia, Butler reescreve o discurso supostamente racional das obras de ficção científica ao enfatizar o elemento feminino, comumente ausente de tais relatos. A ficção de Butler explora personagens femininas que se voltam contra uma ciência a serviço do patriarcado e da exclusão feminina.

O terceiro eixo aborda a diversidade e diferença com relação a sujeitos femininos em deslocamentos e a questão identitária no âmbito da crítica feminista e da escrita de autoria feminina. Peônia Viana Guedes, em “‘Can the Subaltern Speak’: vozes femininas contemporâneas da África Ocidental”, parte da conhecida argumentação teórica de Gayatri Spivak de que o sujeito subalterno não pode falar em sua própria voz, sendo que sua fala é necessariamente intermediada por um(a) outro(a) que fala em seu nome. Nesse contexto, segundo Spivak, o sujeito feminino é duplamente silenciado, pois sua omissão se faz não somente por questões de raça e classe, mas também de gênero. Ao analisar brevemente obras de duas autoras da África Ocidental, *The Joys of Motherhood*, da escritora nigeriana radicada na Inglaterra, Buchi Emecheta, e *Our Sister Killjoy* de Ama Ata Aidoo, de Ghana, Peônia Guedes procura mostrar como essas escritoras tentam dar voz ao sujeito subalterno feminino através de uma escrita questionadora e politizada.

Roland Walters, em “(Re)visões da diáspora negra: os entre-lugares migratórios e identitários na ficção de Dionne Brand”, discute a representação da diáspora feminina na ficção da escritora caribenha, hoje radicada no Canadá. Usando um aparato teórico com base em teorias da antropologia e da crítica cultural, o autor enfoca a poética do desenraizamento e da hibridização na obra da escritora contemporânea que transmite, através da escritura, todo um processo de deslocamento e desarraigamento. Ele mostra como em dois romances, *In Another Place, Not here* e *At the Full and*

Change of the Moon, Brand descreve o universo de personagens femininas que habitam um entre-lugar conflituoso e ambíguo, produto de seu contexto histórico deslizante e errante.

Sandra Goulart Almeida, em “Corpos fronteiriços em deslocamentos culturais”, discute o romance da escritora indiana Arundhati Roy, *O Deus das pequenas coisas*, sucesso literário e comercial em todo o mundo, demonstrando como a autora cria personagens que se encontram deslocadas de seus contextos históricos e sociais e que por isso mesmo ousam transgredir regras preestabelecidas de comportando, causando assim uma ruptura com padrões de comportamento vigente. Nesse caso, a transgressão das personagens se dá através do corpo que assume a função de servir como ponto de contatos e também lócus transgressivo.

Finalmente, destacamos dois ensaios em que a escritura se torna política cultural, definindo-se como afirmação de uma política de produção cultural feminina. O texto de Lúcia Helena de Azevedo Vilela, “Feminismo e política cultural: Angelita La Escapia”, discute o romance *Almanac of the Dead*, da escritora americana de origem indígena, Leslie Marmon Silko. Ao focar a personagem central, a poderosa figura indígena, Angelita de La Escapia, Lúcia Vilela procura mostrar como a autora constrói uma personagem que consegue questionar a tradição cultural do ocidente ao apresentar um contra-discurso que resgata a memória cultural dos primeiros povos das Américas.

O texto de Eliane T. A. Campello, “A artista no cenário da escrita de Nancy Huston”, enfatiza o papel da mulher artista em um contexto cultural que exclui as diferenças. A escritora canadense Nancy Huston cria em seus romances, *Slow Emergencies* e *Prodigy*, personagens femininas que transitam em um universo masculino, fazendo uma crítica cultural do papel da artista e o valor da arte no cenário contemporâneo, procurando, ainda através desse processo, meios de agenciar sua subjetividade.

Acreditamos que o papel de um evento e da decorrente publicação de livros como este é apresentar e registrar uma produção que expande o arquivo sobre a escrita de autoria feminina. Ao mesmo tempo, esse arquivo vai se construindo e se reconfigurando, possibilitando, por sua vez, novos registros ou leituras inovadoras. Esperamos que a produção do volume e a forma como se estrutura o elenco dos textos escolhidos contribua para a permanente configuração desse arquivo e desse campo de estudo entre nós.

RELENDO O CÂNONE

Vendendo fósforos: gênero, classe social e inclusão em *The House of Mirth*

Renata R. M. Wasserman
Wayne State University - USA

Por volta da publicação de *The House of Mirth* (1905), por Edith Wharton, aparecem vários romances em que certas ansiedades provocadas por circunstâncias históricas características da época dão forma ao enredo. Uma dessas circunstâncias é a mobilidade geográfica e social que então levava milhares de pessoas a se locomoverem de um país ou de um continente a outro, de uma região a outra dentro do mesmo país, e de uma classe social a outra. Tal movimentação não aparece só nesse período, conforme atestam tanto a história social como a literatura—e nem deixa de causar ansiedade em outros tempos—, mas parece particularmente maciça e marcante nas últimas décadas do século dezanove e nas primeiras do século vinte. Edith Wharton constrói vários de seus romances em volta do tema do pertencer ou não a uma sociedade mais permeável do que o quer ser, e seus personagens freqüentemente tentam penetrar num grupo que se lhes fecha, mas não o faz completamente. Resultam as histórias de tentativas mais ou menos bem sucedidas de mudar ou preservar o status social, e dos custos, psicológico e financeiro da aceitação ou rejeição sociais—de cambulhada, como seria de esperar, vem também um quadro ideológico

devidamente contraditório, como foi acontecer em romances. E naturalmente, os romances de Wharton, que têm a sua riqueza temática e ideológica, não se limitam à exposição só deste aspecto da vida social. Esse limite será imposto simplesmente pelo escopo do trabalho presente.

A virada do século passado foi marcada por instabilidade econômica, cuja forma mais dramática foram os sucessivos episódios de “boom” e queda de mercado, e uma instabilidade social que destruiu hierarquias sociais bem estabelecidas e, ao mesmo tempo, proporcionava oportunidades de ascensão econômica e social. Tais instabilidades refletiam-se também em questões de gênero. *The House of Mirth* apresenta essas instabilidades no contexto da alta sociedade da “velha” Nova York.

Boa parte da crítica do romance vê a expressão dessas ansiedades culturais em termos de gênero. Mesmo a análise desconstrutiva de Margot Norris acaba levando à conclusão de que Edith Wharton está construindo um argumento feminista. No entanto, o que também se verifica é que o romance tematiza não só aspectos da condição feminina, como questões de classe social, representados nas figuras de Lily Bart e de Simon Rosedale— a mulher e o judeu que pretendem ser aceitos pela velha sociedade nova-iorquina e que portanto vão precisar fazer com que as regras e os preconceitos que tendem a excluí-los passem a obrar em seu favor. Talvez seja mais um dos fatores que aparecem tipicamente em romance, o fato de que *The House of Mirth* dramatiza falhas conceituais, o que faz com que seja lida freqüentemente como uma obra autocontraditória ou “dupla”, sua duplicidade evidenciada no conflito de gênero literário entre “realismo” e “sentimentalismo”, ou, conforme Norris, “na instabilidade radical das posições interpretativas do próprio texto” (432).

Essa instabilidade provém, como diz Elaine Showalter, da forma pela qual a obra descombina as convenções do romance rosa e do romance realista, fazendo com que uma história de amor, que deveria recompensar a heroína com o seu par ideal, acabe servindo a um enredo realista de crítica a uma sociedade que se serve do primeiro, ou seja, do romance sentimental, para encobrir os problemas que formam o assunto característico do segundo, ou seja, do romance realista—o qual por sua vez aparece, em *The House of Mirth*, expresso num vocabulário tirado do mundo dos negócios, como se outra forma não houvera de falar sobre assuntos que interessam. A mistura de gêneros faz com que se espere que Lily não tenha a vontade ou

a capacidade de lidar com o mundo do romance realista, incompatível em todo caso com os princípios de uma heroína de romance rosa.

Tal, no entanto, não é o caso. Ela tem perfeita consciência das regras que regem o seu mundo e planeja vencer de acordo com elas. Ao mesmo tempo, no entanto, sofre, não digo tanto de escrúpulos, como de desejos incompatíveis com a firmeza de propósito necessária para o sucesso almejado. Isso faz com que críticos simpatizem com ela, já que de certa forma é fácil interpretar o fracasso no mundo dos interesses comerciais e financeiros, como a vitória da virtude. No entanto, a própria Edith Wharton introduz outra possibilidade no seu romance: a de que uma vitória no mundo dos negócios não indique necessariamente o fracasso moral. Assim proponho que se examine o romance sob a luz desse par de personagens que não são geralmente considerados equivalentes, mas que pretendem se tornar parte integrante da sociedade que Wharton tão amargamente critica. Ou seja, proponho, primeiramente, acoplar Lily Bart não com Lawrence Selden, seu amor, mas com Simon Rosedale, a quem ela rejeita com asco.

Antes disso, umas palavras sobre mais duas personagens femininas. A primeira é Gerty Farish, prima de Selden e amiga de Lily. Gerty pertence, por família, à alta sociedade de Nova York, e, na verdade, tem acesso ao severo salão da tia e guardiã de Lily. O que ela não tem é dinheiro. E, nesse sentido, está numa posição semelhante à de Lily, diferindo de sua amiga por se conformar com ela. Lily tem horror à vida que Gerty leva, que considera estreita e escura e representante de tudo o que quer evitar, mesmo que para isso tenha de se vender a algum candidato a marido. Gerty, que tem algum dinheiro herdado, se dedica a obras de caridade, em particular à proteção de jovens seduzidas e abandonadas—ou seja, que se deram em vez de se venderem. De qualquer forma, Gerty representa a anti-Lily, nem rica nem bela, por um lado, e, por outro, uma contrapartida a Lily porque parte da mesma classe social. A segunda personagem, que também serve de contraste a Lily, é Carry Fisher, divorciada e, de certa forma profissional, já que ganha a vida facilitando a entrada de aspirantes a essa mesma sociedade nova-iorquina.

Com Carry Fisher, Wharton estabelece mais firmemente o tema da ascensão social que é tão característico da época. Enquanto Gerty reprime seus anseios românticos e desiste de vantagens e confortos materiais, Carry esconde a sua vida particular e leva uma vida pública unidimensional. Leva tempo até o leitor descobrir que Carry tem uma filha, a qual ela mantém

cuidadosamente à parte da sociedade em que circula e trabalha. Numa das cenas mais interessantes e menos enfáticas do romance, Rosedale brinca com a filha de Carry, revelando facetas de sua personalidade não só ignoradas pelos outros personagens, mas indicativas precisamente da possibilidade de que o sucesso material e a virtude não são incompatíveis. Até Lily perde um pouco de sua hostilidade para com Rosedale quando o vê nessas circunstâncias, mas não perde o bastante para mudar de opinião a respeito do pedido de casamento que ele mais uma vez lhe apresenta.

Quando a ação começa, encontramos Lily Bart sozinha, numa rua de Nova York, ao mesmo tempo independente e sujeita ao olhar apreciativo de um homem, que a estuda mais ou menos como se fora um objeto. O olhar de Selden se encanta com a visão de Miss Lily Bart, no meio da multidão fervilhante em volta da Grand Central Station (25). E Lily aparece imediatamente fora de ordem pois esta é a temporada em que os de sua classe não deveriam estar em trânsito, mas estabelecidos nos devidos lugares de veraneio dos ricos. E piora quando ela decide visitar o apartamento de Selden, colocando-se fora de ordem em relação a regras que governam o comportamento apropriado ao seu gênero. E, ao deixar o prédio de Selden é vista e reconhecida por Simon Rosedale, "róseo e gordinho, do tipo judeu louro" (35), empenhado numa campanha séria de aceção social para a qual ele considera que Lily seria de imensa ajuda. Ela sabe que se consentir em ser vista com ele, fará um imenso favor que por outro lado também poderia ser de grande ajuda a ela. Mas tem ao mesmo tempo asco e medo, o que faz com que tente se safar da suspeita por meio de uma mentira transparente e portanto insultuosa. Assim, no correr do primeiro capítulo, Wharton já estabelece a relação entre os dois personagens de exclusão, uma a quem falta dinheiro, e o outro a quem falta posição, e ao mesmo tempo distribui tanto a simpatia do leitor como as relações de valores de forma que só uma leitura a contrapelo permite ver a equivalência entre a bela e refinada Lily e o judeu róseo e gordinho aspirante a membro da sua sociedade. Com isso, Wharton estabelece a confluência entre ideologia, necessidade e moralidade tão característica do romance em geral. A queda de Lily, que forma o entrecho de *The House of Mirth*, tem lugar tanto por sua recusa a obedecer a ditames de comportamento segundo gênero ou classe social, de que depende a estabilidade social, quanto, do ponto de vista da estrutura ideológica da obra, por mostrar que a obediência a esses ditames nem sempre se justifica nem leva à felicidade pessoal ou ao desenvolvimento

moral. Ou seja, ao angariar a simpatia do leitor para com as recusas e desafios de sua heroína, Wharton coloca em dúvida a legitimidade do sistema que a história de Lily ilumina.¹ Mas ao mesmo tempo, ao dar a Lily certos defeitos muito específicos, coloca em dúvida também a crítica esperada a esse sistema.

Lily tem o seu lugar na aristocracia nova-iorquina; mas não tem é o dinheiro porque seus pais obedeceram às regras implícitas a respeito de dinheiro — a mãe gastou muito e o pai não soube ganhar o bastante para manter o nível de vida adequado à sua posição. A situação precária de Lily é consequência do caráter e das ações dos pais. Para desfazer seus efeitos, ela precisa de dinheiro; e para obtê-lo a única mercadoria que tem à disposição é, como já lhe dizia a mãe, e sua beleza. Ou seja, para entrar no jogo precisa por em jogo o corpo — não só isso, como o seu capital é perecível, beirando os trinta anos, há dez no mercado matrimonial, ela sabe que não lhe resta mais muito tempo para fechar o negócio. Ela está cônica disso; falta-lhe a hipocrisia que lhe permitiria aceitar completamente as condições do jogo. Falta-lhe também, por outro lado, a ambição necessária para efetuar a transação, que nesse caso consiste em atrair um jovem rico e solteiro e casar-se com ele. A sua permanência na sociedade depende inteiramente de seu sucesso nesta empresa.² A sua recusa em vender-se é admirável; o seu esbanjamento de capital é mais do que repreensível—é fatal. Quem tira o corpo na hora de fechar, especialmente por ter encetado negociações com um rival, perde não só o negócio, como o crédito.

Ora, a crítica costuma considerar o problema do ponto de vista do papel e posição da mulher num sistema em que seu poder e sua posição dependem da sua habilidade em se vender. Mas pode-se também considerar o caso como representante de uma intersecção de questões de gênero e questões de inclusão ou exclusão, e mais explicitamente, como representante de uma estratégia que disfarça em questões de gênero (aceitáveis no discurso cultivado dos fins do século dezenove), questões outras, de dificuldade igual ou mesmo maior e de conteúdo ideológico-emocional muito diferentes, que são as de inclusão. Por outro lado, a maneira pela qual Wharton coloca o problema mostra uma ruptura—se aceitarmos como necessária à empresa de Lily, teremos que aceitar também a proposta de que a classe social não é dada, caso em que não seriam repreensíveis os esforços de Rosedale para ser aceito. O erro de Lily então é que ela aceita a ideologia de classe e não se empenha nela com o senso de necessidade com que

Rosedale mostra compreender a natureza e a importância do processo ao qual se dedica.

E é assim que, por um lado, no trem que ela finalmente toma na Grand Central Station, Lily consegue fascinar um jovem convidado para a mesma casa de verão onde ela vai passar uns dias, e encaminhar uma proposta de casamento. E que por outro, ao ver mais claramente o futuro que a espera ao lado desse jovem, chatíssimo e obcecado pela sua coleção de antiguidades americanas (outra contradição em termos), ela se permite um impulso que o ofende e o empurra para os braços de outra menina, também chatíssima e rica, mas agradavelmente desprovida de imaginação ou dúvidas (e provida de uma mãe que sabe colocar as filhas).

Tanto Lily quanto o leitor sabem que a culpa foi dela: ela não devia ter passado com Selden a tarde em que tinha combinado passear com o seu pretendente Gryce. Mas ao aceitar essa interpretação do evento, o leitor corre o risco de aceitar nos mesmos termos da sociedade que Wharton critica, o conflito entre os valores da sensibilidade e do comércio. Por outro lado, negando a resolução positiva característica do romance sentimental, em que o conflito entre desejo e razão se resolve quando a jovem casadoira deseja o que acaba se mostrando razoável, Wharton oferece uma resolução julgada implicitamente negativa, por meio de Rosedale, o qual propõe abertamente um contrato comercial: ele precisa dos contatos e da posição de Lily, que lhe proporcionaria entrar na sociedade que o rejeita como novorrico e judeu. Em troca, ele lhe oferece a riqueza imprescindível para que ela continue a frequentar essa sociedade, mas também a paixão. O que ele diz é que nunca foi ao balcão sem pretender pagar o preço da jóia que queria, mas acrescenta, de quebra, que está realmente caído por ela (são essas as suas palavras, marcando-o por classe social...). Para Lily tudo isso é revoltante, e o leitor está convidado a partilhar da sua opinião: rejeitamos Rosedale, para quem tudo é comprável ou vendível.

Ora, Selden, que ocupa o lugar de galã romântico, já nos fez saber que Lily é "cara" e Lily tinha pensado que deveria ter deixado Rosedale acompanhá-la à estação, o que teria comprado o seu silêncio, porque ele tinha "o senso preciso de valores da sua raça" (15).³ Desta forma, Wharton introduz um deslizamento no conceito de valor, e desestabiliza o resto dos julgamentos de valor presentes no romance.⁴

Outra forma pela qual se mostra essa instabilidade é no tratamento do tema trabalho. Mais uma vez, aí se cruzam os problemas de gênero e de classe. Para Lily, o único tipo de trabalho que poderia lhe proporcionar uma posição alta é o de esposa, por exemplo, do chatíssimo Percy Gryce. Enquanto espera, no entanto, precisa prestar serviço de secretária social à amiga que a convidou para o fim de semana. Pagamento por troca. O trabalho a desvalorizaria tanto por razões de gênero quanto por razões de classe social. O trabalho apropriado a uma mulher de sua classe consiste em ser índice do status de seu consorte⁵ —para o que, naturalmente, precisa de um consorte, adquirido por meio do investimento de sua pessoa.⁶ O trabalho apropriado a um homem da mesma classe consiste no que lhe permite manter ou aumentar o seu status, parte do que pode ser conseguido por meio da escolha de uma consorte apropriada. Mas as regras do jogo insistem em que nada disso deva ser explicitado. E isso por sua vez faz com que Rosedale seja colocado como aquele que diz a verdade—valor positivo.

A contradição entre romance realista e romance sentimental que Showalter nota em *House of Mirth* revela-se neste ponto como sendo uma questão de ideologia e não de gênero literário. Ou seja, quando Lily se sente revoltada diante de uma proposta de casamento apresentada como se fosse uma transação comercial—e quando se sente ofendida diante da ordem em que aparecem as partes da oferta (primeiro a parte prática e só depois a sentimental), ela age de acordo com os parâmetros do romance que se esmera em disfarçar o aspecto econômico do contrato matrimonial. Mas é justamente esse disfarce que a tentativa de conquistar Gryce já tinha arrancado à operação.

O resto da história de Lily Bart segue as conseqüências da sua recusa em lidar com as condições impostas por sua situação e da sua insistência em impor a ela uma estrutura sentimental—insistência essa cujo resultado é que ela acaba agindo da forma mais inapropriada e autodestrutiva.

Para começar, Lily pede ao marido de uma amiga que faça um investimento para ela. Recusando-se a investigar o mercado de ações em que esse investimento seria feito e que Rosedale entende tão bem, ela aceita os lucros—os quais no entanto são falsos; o seu protetor os considera um pagamento adiantado de favores sexuais. A cena da cobrança, quase um estupro, é uma demonstração mais do que clara da violência com a qual a estrutura realista se reafirma. Lily também se presta a uma forma elegante de alcovitice em relação a outra “amiga”, que lhe custa mais uma perda de

posição social, e finalmente se vê obrigada a trabalhar, primeiro como uma espécie de treinadora para um casal que quer penetrar na sociedade e depois num ateliê de costura, em que demonstra a sua inabilidade para trabalhos manuais. Finalmente, incapaz não só de manter a sua posição social—mas mesmo incapaz de se manter, Lily mais ou menos por acidente toma uma dose excessiva de um narcótico e morre. Antes, porém tinha queimado as cartas com as quais Rosedale teria conseguido elevar a si mesmo e reinstalá-la na sociedade (ainda por meio de um casamento baseado em amor da parte dele e tolerância da parte dela), porque essas cartas teriam comprometido Selden, em frente ao qual ela as destrói sem que ele o perceba.

Em suma, embora as leituras mais comuns do romance tenham sido feitas focalizando a heroína e, por meio dela, a posição da mulher na virada do século passado, esse enfoque se revela incompleto. O romance realmente presta bastante atenção a problemas que afetam especificamente as mulheres, e aos perigos a que as expõe a sua vulnerabilidade socialmente imposta. Mas ao mesmo tempo ele integra tais problemas numa estrutura mais ampla, em que a situação da mulher aparece no contexto geral dos conflitos entre o status quo e as pressões econômicas e humanas de um mundo em que barreiras e definições de e entre posições sociais estão em fluxo, e requerem uma certa flexibilidade ideológica, moral, e no fundo também literária. É dessa forma que se integram a triste história de Lily Bart, a virtude que o romance mostra, sem reconhecer, de Rosedale, e ao fim a própria oscilação do texto entre a camuflagem do romance sentimental e a desilusão implícita do romance realista, entreolhando-se desconfiadíssimos dentro da capa do mesmo livro.

NOTAS

- ¹ As leituras a que me refiro são relativamente recentes. As resenhas que saíram por volta da data de publicação do romance revelam preocupações bem diferentes—documentadas por Hildegard Hoeller, em *Edith Wharton's Dialogue with Realism and Sentimental Fiction* (Gainesville: University Press of Florida, 2000), 96-102. Os resenhistas e primeiros críticos discutem a estrutura moral dos personagens do romance, a o propósito e a utilidade de escrever sobre personagens antipáticos de uma classe social que não representa os verdadeiros americanos. Nesse debate surge uma leitura “sentimental” do romance (que a crítica opõe a outra “realista”), na qual aparece uma forte identificação com Lily Bart; citando R. W. B. Lewis, *Edith Wharton: A Biography* (New York: Harper and Row, 1975), 152, Hoeller conta que uma leitora “incluiu um selo de dois centavos e implorou a Mrs. Wharton que lhe escrevesse para dizer se não seria possível deixar Lily Bart viver e casar-se com Selden” (101).
- ² A descrição da beleza, charme e tato social de Lily em termos de “capital” é lugar-comum da crítica do romance, e encontra forte apoio no vocabulário que Wharton utiliza. Lillian S. Robinson, cuja análise focaliza o valor atribuído à virgindade feminina antes do casamento, e sua fidelidade após ele, como garantias de que a transmissão da propriedade se dará devidamente sob controle masculino, delimita bem o campo semântico relativo a dinheiro com o qual Wharton descreve quase todas as relações interindividuais do romance. Margot Norris inicia o seu ensaio sobre o romance observando que a palavra “especulação” aparece na primeira página para descrever a sensação provocada por Lily Bart, e que continua a ser usada ou insinuada em uma variedade de acepções até ao fim do romance.
- ³ Na época, o termo “raça” tinha um sentido um tanto diferente do que leva em nossos dias, e “era usado sem muita precisão para definir qualquer grupo de acordo com características físicas, linguísticas ou étnicas”. A conexão entre judaísmo e dinheiro é antiga, mas torna-se mais específica por volta do fim do século dezenove, quando uma série de livros e artigos apareceram propondo uma forma mais moderna de anti-semitismo. Entre esses contam-se *Die Juden und das Wirtschaftsleben* (1911), de Werner Sombart, traduzido para o inglês com o título de *The Jews and Modern Capitalism* (1913), o qual explica que judeus mostram “um amor avarento ao dinheiro” e “estimularam o desenvolvimento do capitalismo” (Singerman, 104, 105). Pareceria natural aos leitores contemporâneos de Wharton que Rosedale tivesse uma queda para ganhar grandes quantidades de dinheiro na bolsa de valores. Embora Rosedale não seja descrito de forma alguma como um estrangeiro, note-se que por volta da publicação do romance (1905) “a imigração anual da Europa aproximava-se—e às vezes excedia a marca do milhão . . . (e) . . . cada vez mais americanos de velha cepa horrorizavam-se ao contemplarem o ‘mau sangue’ que estava invadindo o reservatório genético americano” (Singerman, 108). O nojo de Lily a Rosedale tem base histórica bem sólida; por outro lado, o tratamento que Wharton dá a Rosedale se torna mais interessante diante desse pano de fundo. Que Rosedale tencionasse casar-se com Lily poderia ser particularmente problemático dada a hostilidade, na época, à idéia de casamentos entre membros de raças ou grupos étnicos diferentes—o que não impedia ninguém de acusar os judeus de formarem clãs e de recusarem a assimilação. Foi essa também a época da maior popularidade de teorias sobre a eugenia (Singerman, 109-11). Por outro lado, estabelecia-se também uma forte distinção entre a migração judaica mais

antiga, alemã ou sefaradi, e os imigrantes mais recentes, provenientes da Europa oriental, sendo os primeiros considerados um tipo superior de judeu (Singerman, 118-19). Rosedale, próspero e pronto a ingressar na sociedade mais alta, pertenceria ao segundo grupo.

- 4 Não é a primeira vez que se nota essa dualidade do sistema de valores que aparece no romance. Por vezes ela se explica por um conflito entre gêneros literários: por um lado, o romance é sentimental ou melodramático, ou “romântico” e por outro, é uma obra realista. De acordo com o primeiro, a recusa de Lily a se vender, ou a casar por interesse—ou necessidade—econômicos é louvável e deveria ser recompensado ao fim, quando o amor verdadeiro vence, se possível tendo em mãos uma vasta fortuna herdada e até então duvidosa ou desconhecida. De acordo com o segundo, no entanto, a insistência em colocar sentimento acima de interesse monetário é punida. O problema de Lily coloca-se então ao nível da economia do romance, e ela erra não só quando persegue a fortuna, porque isso é indigno de uma heroína, mas também quando estraga a chance de conseguir uma fortuna, porque isso indica imprudência, grande defeito em material de dinheiro. Segundo Wendy Steiner o conflito surge de uma contradição entre a obra de arte, que se espera exista e exerça sua influência extra-contextualmente (e Lily se apresenta sempre, e é sempre vista, em termos de obra de arte) opondo-se, por um lado à natureza e por outro ao comércio. (Veja “The Causes of Effect: Edith Wharton and the Economics of Ekphrasis,” in *Poetics Today*, 10, 2 [Summer 1989]: 279-297). Steiner também vê uma dualidade no romance, neste caso, o “conflito entre ideais capitalistas e aristocráticos. . . expressos . . . por meio de duas estruturas de enredo: . . . a história da trajetória de pobreza a riqueza. . . e . . . o romance neste caso, o “conflito entre ideais capitalistas e aristocráticos. . . expressos . . . por meio de duas estruturas de enredo: . . . a história da trajetória de pobreza a riqueza. . . e . . . o romance rosa . . .” (279). Hildegard Hoeller vê essa contradição entre romance e realismo em toda a obra de Wharton, considerando-a como uma das características que definem a sua produção (*Edith Wharton's Dialogue with Realism and Sentimental Fiction* [Gainesville: University Press of Florida, 2000], particularmente o cap. 5, “The Triumphant Plasticity of the House of Mirth”).
- 5 Elizabeth Ammons diz que Lily está bem preparada para essa sua profissão: “desde a primeira palavra do romance, Lily Bart pratica admiravelmente o seu ofício . . .” (31); e também “o ofício para o qual ela foi treinada é altamente especializado e sua habilidade, se ela não a quiser usar para ser a esposa de um homem rico, não é transferível . . .” (32).
- 6 De acordo com Veblen, a função de uma mulher de classe alta (da classe de lazer, conforme a sua categorização) é ser a marca de riqueza de seus homens; o trabalho, em sua acepção comum, indicaria que ela não confia que homem—geralmente o marido—tenha a capacidade de a prover, não do necessário, mas do supérfluo, que é a marca da riqueza (see Ammons, 29). Por outro lado, o consumo conspícuo, como o chama Veblen, necessita um certo esforço, que poderia até ser chamado de trabalho. O que o diferencia do trabalho em sentido comum é que não pode ser produtivo.

A síndrome da “Cadela Rosada”

Sílvia Maria Guerra Anastácio

UFBA

Isaias Francisco de Carvalho

UFBA

Introdução

Ao resgatar a situação da mulher dentro das fronteiras enunciativas a fim de torná-la visível e presente, o feminismo tem denunciado a natureza patriarcal de uma sociedade injusta, estranhamente fundamentada na divisão de gêneros. O discurso feminista tem buscado abalar, especialmente, preconceitos relacionados aos espaços tradicionalmente ocupados pelas mulheres, já que lhes caberia transitar pelo domínio privado, doméstico, enquanto os homens deveriam manter as rédeas do espaço público. Entretanto, esses limites espaciais se têm tornado cada vez mais tênues, na medida em que tais fronteiras se diluem, obscurecidas e redesenhadas pela moderna tecnologia de um mundo global.

Neste trabalho, centrado no poema “Pink Dog” ou “Cadela Rosada”, da poeta americana Elizabeth Bishop (1911-1979), questiona-se novamente a visibilidade feminina. Vem à baila, então, a condição da mulher, marginalizada e alienada numa sociedade em que uma voz mais forte que a dela não permite que esta presença se insinue. Mas a voz poética questio-

na, então, aquele signo da identidade feminina, numa dialética em que fantasia e realidade parecem subverter as expectativas sociais vigentes.

O recorte sobre o qual traçamos a nossa análise é composto pelos documentos de processo relativos à escritura do poema "Pink Dog". O dossiê mencionado inclui fragmentos trabalhados e rascunhos do poema, totalizando três fragmentos escritos à mão e seis rascunhos datilografados ou *drafts*; fazem, ainda, parte dele extratos da correspondência de Bishop considerados relevantes para a escritura do poema estudado, pois além de mencionar o processo de criação da autora, a sua correspondência emoldura todo um contexto sócio-político, que serviu de pano de fundo para o poema.

O lastro metodológico fica por conta da Crítica Genética, uma disciplina que nos ensina a lidar com os documentos de gênese, com os manuscritos de uma obra em devir. Quanto ao referencial teórico, o trabalho se fundamenta na fenomenologia da percepção proposta pelo semioticista americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), que identifica três categorias básicas de leitura do mundo.

A categoria de primeiridade corresponde ao nível das sensações, dos sentimentos, da pura qualidade, das impressões meio vagas, que se impõem sobre a mente de modo fugaz, e que no percurso criativo se associam, de certo modo, às imagens geradoras do poema. As imagens poéticas, como as metáforas, e também, os diagramas são signos que se enquadram na primeiridade; são signos icônicos (do grego *eikón*, imagem), que expressam uma similaridade com o real, uma semelhança entre o signo e o objeto representado. Para Peirce, a única maneira de se comunicar diretamente uma idéia é por intermédio de um ícone, e para ele, a comunicação impressa resulta "de um trabalho intensamente icônico. Toda asserção requer um ícone ou conjunto de ícones" (Valente, 1999: 99).

A segunda categoria de Peirce indica o esforço feito pela mente para entender o fenômeno observado, e no caso do artista, é o momento do próprio embate do criador com a matéria que atrai a sua atenção e lhe causa um certo impacto, ao buscar dar-lhe forma, sentido. Como o ícone, o signo dominante da primeira categoria, nem sempre é claramente apreendido num átimo de segundo, ele precisa ser elaborado, retomado em uma segunda articulação, em um segundo momento, quando marcas, vestígios, indícios do fenômeno captado prendem a nossa atenção.

Finalmente, a terceiridade, que é o nível do domínio racional, da reflexão, das leis, das convenções, enfim, da representação da realidade; o signo de terceiridade é, por excelência, simbólico. Não só as palavras, mas também o texto em si é considerado simbólico “no sentido peirceano, de busca de rompimento da entropia (...). Da procura insaciável da inteligibilidade da Terceira categoria” (Ibidem 101). Em suma, a terceira instância propõe uma síntese, um clarear de propósitos, uma solução, nem que seja provisória, para o impasse proposto. Neste trabalho, o impasse que observamos é o que está implicado no percurso criativo, incluindo as dificuldades que o criador tem de enfrentar para atingir a sua meta.

Buscamos apontar essas categorias fenomenológicas nas trilhas dos manuscritos poéticos de Bishop, mais especificamente, no prototexto ou pré-texto do poema “Pink Dog”. O nosso objetivo é visualizar melhor tal trajetória, na busca de traçar uma morfologia dessa criação, mesmo sabendo que conseguiremos apenas aproximações; sabemos que se trata de um processo complexo que, na sua plenitude, escapa até mesmo à consciência do próprio criador. Temos, também, ciência de que as categorias fenomenológicas mencionadas serão tomadas separadamente para efeito de análise, mas em realidade, elas se interconectam, se sobrepõem. Apesar de observarmos a predominância de uma carga emocional associada à primeiridade, de um esforço muscular ou mesmo energético ligado à secundidade, e de um enfoque mental à terceiridade, há todo um imbricamento das categorias, que se vai resolvendo ao nível de terceiridade.

1. A transmutação de espaços geográficos em textos poéticos

Os primeiros rascunhos do poema “Pink Dog”, traduzido por Paulo Henrique Britto como “Cadela Rosada”, datam de 1959. Publicado muitos anos depois, em 1979, já os seus primeiros rascunhos fazem referência a cenas transcorridas no início da década de 60, durante o carnaval do Rio de Janeiro, palco de uma conturbada tragédia social. A época retratada é o governo de Carlos Lacerda, político empossado em 1961 no estado do Rio de Janeiro. Segue-se à sua posse, a renúncia de Jânio Quadros, quando ocorrem conflitos sangrentos entre o partido da direita e os comunistas. Com a renúncia de Jânio, assume a presidência João Goulart, defensor de idéias esquerdistas. Lacerda coloca-se, então, a favor de um golpe militar, desejando expulsar os comunistas do poder, e em 1964, assina um pacto de apoio às forças golpistas.

Nesse clima de agitação que aflige o país, os jornais da época denunciavam uma quadrilha chamada “Esquadrão da Morte”, composta por soldados-bandidos, e conhecida por exterminar mendigos na cidade, afogando-os no Rio da Guarda (Britto, 2001:350). Esses mendigos, tratados como cães e completamente marginalizados pela sociedade, acham-se enredados por uma malha de injustiça social atroz, que teria de mexer com a sensibilidade e a imaginação de Bishop.

Observando os manuscritos do poema, percebemos que a crítica social registrada nas primeiras versões é incisiva, mas a cada rascunho, essas imagens se vão arrefecendo, tornando-se mais suaves, sutis e menos agressivas. Além de ser normalmente reticente no seu texto publicado, pois não gostava de contaminá-lo com as próprias emoções, Bishop talvez não quisesse expor-se publicamente.

Fazendo um cotejo desses rascunhos, percebemos que as imagens geradoras do poema - aquelas que Peirce identificaria na categoria de primeiridade pela carga de sentimento que carregam, a ponto de causarem uma profunda impressão na mente - estariam associadas a todo um clima de mau estar dominante no Rio de Janeiro, que Bishop busca sutilmente representar no título do poema. As sugestões do primeiro fragmento incluem:

[*Goodbye to Rio*] [*Pink Dog*]
[*Rio Blues*] [*The Pink Dog*]

Naked Dog

Prevaecem, portanto, impressões de nostalgia, tristeza, nudez e desvalimento associadas à imagem central do poema; o título publicado, “Pink Dog”, aqui ainda não privilegiado por Bishop, já consta como uma das opções para Bishop. Ao focalizarmos esse momento em que a autora busca definir o título dos seus versos, além de transitarmos pela categoria peirceana de primeiridade, a qual estaria associada às impressões fortes que incidem sobre a mente de Bishop, também se insinua a presença de uma segunda categoria; esta segunda remete não apenas à luta da autora com as palavras, buscando uma alternativa melhor para expressar o que sente, mas também, sugere o seu conflito com a dura realidade brasileira, que ela não consegue aceitar.

Trata-se de um cenário em que o único elemento que apraz o olhar da poeta é o céu azul, um azul tão especial que ela, vinda de um outro hemisfério muito mais frio e de natureza não tão pródiga como a nossa, não pôde deixar de celebrar. A abertura do poema realça esse céu, que aparece, repetidamente, nos manuscritos, embora aqui e ali ele se alterne com uma outra alternativa, a imagem de um mar azul. Entretanto, mesmo um azul tão belo tem como contrapartida o sol forte, insuportável do meio dia, que faz todo o povo suar em abundância. E o contraponto da nudez dessa cadela rosada, trotando pela avenida e que atrai tanto a atenção da poeta, é uma praia toda enfeitada de guarda-sóis coloridos, que já no primeiro fragmento do poema se lê: “Umbrellas clothe the beach in every hue./ Naked, you trot across the avenue”.

Pode-se constatar claramente no segundo fragmento, que Bishop defronta-se, de fato, com um país que lhe atrai e ao mesmo tempo lhe parece extremamente desagradável. Qualifica-o como repugnante, mas também, adorável.

*The nasty lovely
continent*

1º Fragmento

[The sun was hot, the sky was blue]

(...) [At noon, the sun is <[il]>, the sky is blue]

the sky is blue]

Versão I

[The sun is blazing and the sea is blue] (...)

The sun is blazing and the sky is blue

Versão IV

The sun is the sky is

2. A força da visualidade na poesia de Bishop

Sendo Elizabeth Bishop uma escritora, mas também pintora, a plasticidade de sua poesia não passa despercebida. Dá muita ênfase à questão do olhar e abusa dos verbos associados à visualidade, cuja gradação sabe articular habilmente. Na versão I, a voz poética faz menção a uma cadela que vê na avenida: não tem pêlo nenhum e os transeuntes perplexos dão um passo atrás para olhar. Visivelmente, percebe-se uma passagem da primeira para a segunda percepção peirceana, quando o verbo ‘ver’ “never

have I seen a dog so bare“ (grifo meu) da segunda estrofe é seguido por ‘olhar fixamente’ “startled, the passersby draw back and stare” (grifo meu), sendo o primeiro verbo mais espontâneo, fugaz e involuntário (atitude típica da primeiridade), enquanto o segundo é intencional, mais duradouro e expressa a atitude de alguém tentando entender algo, num embate com o fenômeno percebido. Na versão I, lê-se:

Versão I

Naked and pink, without a single hair...

^ Oh, never have I seen a dog so bare!

^ [Some people on the sidewalk stop and stare]. >>Startled, the passersby draw back & stare>> {grifo meu}

E como que usando uma aquarela de palavras-cores, buscando dar forma e pintar a sua cadela rosada, Bishop vai testando matizes diversos. Ajusta adjetivos e toda a sorte de adereços, que deseja emprestar-lhe. Àquela cadela, que no primeiro rascunho ora aparece rosada, ora cinzenta; ou com grandes manchas azuis pelo corpo, que aliás, não vingarão até a publicação do poema; ou ainda, com tetas caídas, típicas de quem está amamentando os filhotes.

Assim, brincando com as palavras, a sua matéria prima, Bishop aumenta, diminui, puxa, encolhe, deleta, acresce e justapõe versos, que são recortes de uma realidade, que se lhe impõe aos sentidos para ser percebida. Convém observar que a autora é tão orientada visualmente, que até na hora de buscar certas rimas que parecem lhe escapar a princípio, ela diagrama na margem direita dos versos uma série de sinais indicando tempos longos e breves; ou dispõe uma lista de adjetivos em colunas, para dali selecionar os que deseja utilizar. De fato, embora Bishop muitas vezes saiba que tipo de verso e que ritmo deseja, falta-lhe uma ou outra palavra para fechar determinada estrofe, e é diagramando na margem dos seus rascunhos, que busca as melhores soluções.

1º Fragmento

A gray – pink dog

A [pink] <pink> dog, pink-gray, with [huge] <big> (blue spots) <spots>

With [flying] <hanging> teats.

(il)

(il) gray-pink) (nits)

with puppies [il] - from the [il] teats-
<flying>

(...) *depilated dog [teats]*

teats

nits

shits [the city is a depilated dog]

A analogia entre um cachorro sarnento e uma cidade doente – aludindo, assim, às feridas sociais, políticas, econômicas do Rio de Janeiro na década de 60- fica bem clara no primeiro fragmento, através da metáfora que é aí explicitada. Lê-se: “the city is a depilated dog/ a cidade é um cão sem pêlo”. Esta figura de linguagem, que é um ícone de primeiridade em termos peirceanos e que não sobreviverá até a versão final de “Pink Dog”, guarda a imagem geradora do poema e irradia toda a carga de crítica social da autora.

O título deste trabalho, *A Síndrome da Cadela Rosada*, parece em sintonia com um certo jogo de forças conflitivas, que teria inspirado Bishop a escrever o poema. De acordo com o dicionário Aurélio, o termo pode ter, dentre outros, os seguintes sentidos:

Estado mórbido caracterizado por um conjunto de sinais e sintomas, e que pode ser produzido por mais de uma causa.

Conjunto de características ou de sinais associados a uma condição crítica, suscetíveis de despertar reações de temor e insegurança (Aurélio 2001:versão computador).

Esse estado de morbidez na cadela vem associada à sarna, uma doença que ataca a pele e tem a ver com falta de higiene, imundice, nojo. Remete, em última instância, à situação da cidade do Rio de Janeiro no início dos anos sessenta, quando ali campeavam soltas a mendicância, a violência, a delinquência, a criminalidade, enfim, todo um quadro de morbidez social.

A construção da imagem desse animal repulsivo, que ocupa fartamente as páginas dos manuscritos, vem acompanhada, desde o primeiro rascunho, de uma leve menção ao episódio dos mendigos atirados ao Rio

da Guarda. Mas a síntese argumentativa, que aproxima o destino da cadela ao dos mendigos, embora sugerida sucintamente no fim do segundo fragmento, só aparece explicitamente na abertura do terceiro; nesse momento, a voz poética reflete sobre o tratamento bárbaro que era dado a seres humanos e conjectura sobre o que fariam, então, com um pobre animal doente? Se assassinavam os mendigos, os parasitas, nos subúrbios sem luz do Rio, provavelmente uma cadela teria um fim igual ou pior do que aquele.

1° Fragmento	2° Fragmento	3° Fragmento
I hear they're [drowning] [<drowning>] <throwing> murdering beggars beggars	Do you hear-it's been in all the papers [The <desperate>] police are murdering	be careful, the pobre [il] <il> monthly are beggars?
They're murdering the [il] beggars in the	<<dirty<< They take them out & throw them in the rivers [il] [parasites] at nights [il] out in the suburbs where there are no lights-	They [il] [the] pick most beggars & throw them rivers if they do this >> beggars beggars men& women what will they do with you,
a	[il] they consider <consider> parasites- legs	[single] bitch? [il] beggar [dog]? animal?
	[il] legs	
	<with [il] legs, or no legs?> parasites	
a	[<il>]-<and to do>	night
there are	what will they [do to] you, [a]	dogs? and in suburbs, where four-legged no [shell] lights.

3. Uma questão de visibilidade

A cadela rosada, (cone de uma cidade doente, é referida no poema como *bitch*, palavra que designa em Inglês não apenas o feminino de cão, mas também, prostituta. A ambivalência semântica do termo remete, mais uma vez, a questões de gênero, ao papel da mulher numa poética em que a inscrição da identidade feminina encontra-se contaminada por todo um discurso discriminatório. Portanto, a autora Elizabeth Bishop não denuncia apenas uma tragédia social, mas no seu bojo, vem implicada toda a questão da marginalização feminina; a figura da mulher, signo circunscrito

tradicionalmente a espaços privados numa sociedade patriarcal, que se perde quando transita pelo espaço público. Passa, então, de santa à prostituta, merecendo como tal ser desprezada, repudiada.

Qual seria a “solução” proposta pela voz poética para semelhante impasse? Uma máscara, talvez, pudesse servir de paliativo. Já que o contexto da tragédia é o Rio de Janeiro na época do Carnaval, quem sabe, aquele trapo ambulante pudesse cobrir-se com uma fantasia e usar máscara para se compor, para tornar-se invisível a possíveis agressores, que quisessem atacá-la de tocaia.

Fragmento I	Versão I	Versal III
[il], poor depilated dog, [il]	(...) Get dressed! Get dressed!	(...)
[get dressed,]	and dance at Carnival!	Solution is to wear a
[go get gressed &c] [il]	(...)	[fanta] fantasia *
(...)	<i>Where are your clothes</i>	V
<i>Carnival is [il] wonderful-</i>	_____	V
<i>[il] <a> depilated dog will not</i>	<i>Where are your clothes,-</i>	* <i>Carnival costume</i>
<i>look well-</i>	<i>...where is your fantasia?</i>	
<i>Get dressed! Get dressed! {&}</i>		
<to> dance at Carnival!		
[They've sung- Carnival is		
<i>always wonderful</i>		
A depilated dog will not look		
well.		
Get dressed! Get dressed! To		
Dance at Carnival!]		
Aren't you ashamed? Ashamed?		
out suburbs is degenerating-		
masca rr_[il] to look at you		
(...)		
Carnival is always wonderful!		
A depilated dog will not look well.		
Get dressed! Get dressed! to		
Dance at Carnival!		

Como se pode constatar, Bishop ao escrever o poema vai tentando chegar a uma solução que equacione o problema apresentado; uma solução estética que, pelo menos em nível poético, tudo resolva. Na verdade, dentro da fenomenologia da percepção peirceana, observamos que o processo de criação tende para um fim, para uma terceiridade, uma síntese que se vai

construindo através dos manuscritos; pelo menos, em nível provisório, o impasse se resolve dentro do projeto poético do criador, no momento em que decide publicar o seu texto. E Bishop consegue, finalmente, chegar a uma síntese desse percurso poético, iniciado em 1959, data dos primeiros rascunhos do poema, só publicado em 79, vinte anos depois. Além disso, no bojo dessa síntese, está embutida uma outra síntese, na medida em que a voz poética chega em "Pink Dog" a uma "solução prática" para aquela fêmea enjeitada: cobrir-se para não ser vista, mas perpetuando, infelizmente, a condição feminina de marginalização, de invisibilidade da mulher. Uma condição que Bishop privilegia no seu projeto poético.

Reflexões Finais

O projeto poético de Bishop denuncia vozes e narrativas consideradas dissonantes pelo poder social vigente. Aponta situações traumáticas de uma história pessoal, que é também coletiva. E é através do seu texto poético, espaço privilegiado do enunciado e onde se articula toda uma rede de significados culturais, que a autora fala de invisibilidade e articula o seu sinal de alerta frente a uma luta política desigual, injusta, repulsiva. Uma ferida que a cadela rosada problematiza e iconiza com toda a força de uma imagem poética que quer se fazer presente, quando o Outro prefere que esteja ausente, que deseja fazer-se visível quando a estrutura hegemônica quer torná-la invisível. É tecendo essa malha semiótica, rica em imagens memoráveis, que Elizabeth Bishop atinge a sua síntese poética e faz sua inserção numa cultura que teve o privilégio de compartilhar durante o longo período que passou entre nós.

NOTAS

Código de transcrição: [] eliminação; < > acréscimo; [il] ilegível; >> acréscimo para margem direita; << acréscimo para a esquerda; Û trecho removido para área anterior; Ú trecho removido para área posterior; { } comentários do pesquisador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BISHOP, Elizabeth. *Notes and notebooks of drafts, dreams and other observations*. Elizabeth Bishop Collection, Vassar College, Poughkeepsie, New York. 1959, Box 73.3.
- . *Drafts of published poetry*. Elizabeth Bishop Collection, Vassar College, Poughkeepsie, N. York. 1979, Box 60.6.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Elizabeth Bishop. O Iceberg Imagindrio e outros poemas*. Seleção, tradução e estudo crítico. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- VALENTE, Nelson & BROSSO, Rubens. *Elementos de Semiótica. Comunicação verbal e alfabeto visual*. São Paulo: Panorama, 1999.

Olhando para dentro de si mesma, percebo que sou muitas: a mulher e o oeste estadunidense

Cristina M. T. Stevens
Universidade de Brasília

O título do presente trabalho foi retirado do título de um quadro de Helen Hardin, uma artista de descendência índia. Escolhi este título para meu trabalho pois ele ilustra bem a riqueza e diversidade da produção literária das mulheres dentro da temática selecionada: a reconstrução da imagem e da contribuição da mulher no processo de exploração do oeste dos Estados Unidos.

Ao iniciar meu pós-doutorado nos Estados Unidos em 1991, meu projeto de pesquisa objetivava a busca de vozes alternativas que narrariam uma outra história sobre o oeste. As 'dificuldades' de se encontrar naquela época material sobre o assunto escolhido contrastam positivamente com a abundância de material que pude localizar em minha última visita a bibliotecas nos Estados Unidos no ano passado, quando consegui inúmeras publicações em forma de livros de memórias, autobiografias, canções, romances e contos, produção oral posteriormente documentada, cerâmicas e fotografias. Essas novas fontes nos dão novos textos, nos fornecem uma nova história que está sendo reconstruída sobre o oeste; para as mulheres,

essa história - contrariamente às visões tradicionais, significou uma história de luta, resistência, sobrevivência, revolta, aceitação, transformação.

A riqueza e diversidade do material encontrado me estimularam a fazer a apresentação desse trabalho dentro de uma abordagem mais genérica, enfatizando contudo que a complexidade desses escritos convidam a estudos verticais em fase posterior.

Poucos acontecimentos na história dos Estados Unidos têm sido tão celebrados como o processo de expansão para o oeste, que só em meados do séc. XIX mobilizou cerca de 250.000 famílias. Indiscutíveis também são as enormes implicações desse processo para a construção da identidade americana, com a consolidação dos mitos do "*manifest destiny*", do "*self-made man*", e da democracia - uma vez que se implantou o que poderíamos chamar de reforma agrária após a Guerra Civil. Entretanto, esta é uma temática fortemente masculinizada, que tem como sua marca registrada os *cowboys*, os foras-da-lei, os índios selvagens. As mulheres são representadas normalmente como senhoras/senhoritas brancas e respeitáveis, ou prostitutas ameaçadoras da moralidade e exploradoras da vulnerabilidade do homem da fronteira.

Exemplo disto pode ser identificado na Exposição sobre *American Frontier Life - Early Western Painting and Prints* (New York, 1987). Nela, encontramos 135 fotografias, nas quais a mulher figura como personagem central em apenas duas; além dessas, a mulher aparece em outras cinco com outros homens, e em outras quatro - também com homens mas em posição bastante secundária. Outro exemplo forte pode ser mencionado: o livro *A Literary History of the American West* (Texas University Press, 1987) contém 1.363 páginas, das quais apenas 29 são dedicadas à já consagrada escritora Willa Cather, e outras 25 comprimidas em um único capítulo que trata de "*Recent Trends in Western Women's Writing*".

Ao iniciarmos o presente estudo, percebemos a necessidade da redefinição do termo "oeste"; Vários escritos de índios(as) norte-americanos(as) nos fazem lembrar que, antes de ser chamado oeste - termo formulado a partir do paradigma do desbravador do leste, essa região era chamada de "lar", ou "nação", pelos seus habitantes nativos; vale aqui lembrar que para os colonizadores espanhóis essa região era chamada "El Norte".

Um outro aspecto que a escrita de mulheres tem evidenciado contraria a imagem de passividade e fragilidade das esposas dos chamados

desbravadores. Há bastante evidência nos escritos (ficcionais e não ficcionais) dessas mulheres, de sua admirável coragem e ativa participação nesse processo. Muitas dessas mulheres, viúvas ainda jovens, decidiram seu próprio destino na dura luta pela sobrevivência. Além disto, e contrariamente ao que o mito do oeste enfatiza, o chamado "eldorado" na verdade significava solidão, trabalho árduo, fracassos e violência, características bastante comuns à vida na fronteira, e que esses livros evidenciam:

Desert Wife foi publicado em 1890 e reeditado em 1928, 34, 61,81; como os demais livros analisados no presente estudo, esse narra uma história de coragem, determinação, sofrimento e solidão de uma esposa de um comerciante do final do século XIX, que negociava sobretudo com índios. Mãe de quatro filhos (além de abortos causados pela vida de árduo trabalho), envergonhada com o que considerava sua injustificável fragilidade, escondia suas angústias e lágrimas do marido, encontrando refúgio na palavra: "In that vastness I could hardly hear myself and I began on verse" (Faunce, 59)¹

Digno de nota é seu amigável relacionamento com os índios, sobre os quais ela reflete:

As the months passed, I learned to respect the way the Navajos made the most of an arid, rocky land; I admired their architecture; the design of the blankets and the skill and sincerity in carrying it out were real art. As a rule they were industrious; the lazy and the indigent were less common than among the whites. Their religion was wholesome and clean and their respect for their belief compared favorably with the white man's attitude toward his God. ... Why do we try to thrust our civilization on a people like this? (Faunce, 279-283)²

Outros livros também demonstram a natureza diferente do relacionamento dos índios com as mulheres da fronteira. Isso nos faz refletir como teria sido menos destrutivo o caráter da expansão do oeste norte-americano se as mulheres estivessem igualmente coordenado esse processo. *A Bride goes West* (1942, reeditado em 1969), como os demais, inicia com uma atmosfera de otimismo inabalável, quando uma família em 1886 resolve buscar suas chances de um futuro melhor em Montana. Entretanto, as expectativas promissoras gradualmente transformam-se em solidão e pobreza, apesar do incansável trabalho. A narrativa também evidencia amigável relacionamento com os índios, alguns dos quais tinham "uma devoção igual

à de um cachorro” (Alderson, p.112) para os amigos brancos, e sobre os quais a autora comenta:

In view of the cruelties that had been exchanged between white man and Indian, it was no wonder if real warmth was lacking between them, or if the Indian attitude toward us was one of complete cynicism (Alderson, 132).³

A ilusão de prosperidade gradualmente dá lugar à depressão e morbidez, sobretudo para Nannie. Viúva ainda jovem, ela resolve retornar à vida da cidade, onde abre uma pequena hospedaria; suas memórias, narradas e posteriormente transformadas em livro por Helena H. Smith, são convincente testemunho que contradiz a versão amplamente disseminada do oeste: “I mention this to show that the whole truth about the so-called wild West has not been told in the movies” (Alderson, 143).⁴

Vanished Arizona foi publicado pela primeira vez em 1908, motivado pelos insistentes pedidos dos descendentes de Martha Summerhayes para que ela registrasse o período em que havia morado no então território de Wyoming, nos anos de 1870, além de outras viagens pelo meio-oeste até final do século passado. Publicado depois em 1910 e 1911 (ano da morte de sua autora), o livro teve novas edições em 1939, 60, 63, 70, 76.

Descendente de Jonathan Edwards, um dos ilustres imigrantes que chegaram aos Estados Unidos no início do século XVIII, Martha teve uma educação refinada, chegando a residir na Alemanha por dois anos, na casa de um general da Casa de Hanover, onde cultivou seu gosto pelo teatro, música clássica e literatura. Ao casar-se com um tenente do exército americano, teve que acompanhá-lo em seus doze postos ocupados na sua maioria no oeste dos Estados Unidos: “I had cast my lot with a soldier, and where he was, as home to me” (Summerhayes, 7).⁵

O livro narra a tristeza e o quase desespero de Martha, forçada a dizer adeus aos confortos da vida na cidade para conviver com índios, mestiços, mexicanos e soldados. Os depoimentos abaixo são sintomáticos de seu estado de espírito:

Everything in me rebelled, but still I yielded. (*Summerhayes*, 49)⁶

I grew weaker and weaker with trying to get strong. (*Summerhayes*, 98)⁷

Escrito sem nenhuma pretensão literária, o sucesso do livro nos faz imaginar que, como tantas outras, Martha Summerhayes pode ser incluída

na triste galeria dos “mute, inglorious Miltons”, como bem caracterizou Virginia Woolf. As circunstâncias de sua vida pessoal, bem como a compreensível falta de confiança no seu potencial de escritora, são evidentes no prefácio do livro:

I had fancied, when *Vanished Arizona* was published, that it might possibly appeal to the sympathies of women, and that men would lay it aside as a sort-of a “woman’s book” - but I have received more really sympathetic letters from men than I have from women, all telling me, in different words, that the human side of the story had appealed to them, and I suppose this comes from the fact that originally I wrote it for my children, and felt perfect freedom to put my whole self into it. And now that the book is entirely out of my hands, I am glad that I wrote it as I did, for if I had stopped to think that my dream people might be real people, and that the real people would read it, I might never have had the courage to write it at all (Summerhayes, 300)⁸

Movendo-nos para um texto dentro da produção não-ficcional, gostaria de mencionar aqui a incrível experiência de ter lido o livro *Mary Donoho - New First Lady of Santa Fe Trail* (1991), pois a pesquisa histórica sobre essa mulher é bastante ilustrativa do difícil trabalho de “garimpagem” necessário para a reconstrução da participação da mulher na história. Mary Donoho teve uma vida de incríveis aventuras, romance, tragédia e triunfo; entretanto, a descoberta de sua presença no Novo México em 1833 (historiadores afirmavam que a primeira mulher havia lá estado apenas a partir de 1846) deu-se quase que por acidente, como confessa a historiadora Marian Meyer.

A história de Donoho foi reconstruída de forma indireta, através de acontecimentos nas vidas de outras pessoas, analisados a partir de fotos, inscrições em túmulos, cartas, pedaços de notícias de jornal, documentos fragmentados analisados pela historiadora, que assume com coragem e cautela o caráter especulativo de sua pesquisa, utilizando termos como: *pode ser apenas coincidência, muito possivelmente, esta conclusão parece-me ser a mais lógica, talvez possa ser presumido, pode sem dúvida ter sido, parece-me provável, parece-nos razoável pressupor, etc.*

Além dos livros já mencionados neste trabalho, gostaríamos de enfatizar o caráter híbrido - ficcional/não ficcional de *A Prairie Populist* - o diário de Dona Kelly, secretária do *Nebraska Farmer’s Alliance* e editora do jornal *Prairie Home*. Escrito no verso de papéis velhos da associação, o

diário mostra a árdua luta dessa mulher, responsável por seis irmãos aos 16 anos após a morte da mãe, mãe aos 18 anos, perdeu dois dos quatro filhos que gerou; trabalhando a terra cerca de 18 horas por dia, normalmente quatro dias após o parto. Embora nunca tenha questionado o sistema patriarcal que a explorava, assumiu posições políticas consideráveis dentro do Partido Populista, para o que precisou fazer malabarismos inacreditáveis para acrescentar esta função pública às já excessivas tarefas de esposa, mãe, dona de casa e trabalhadora rural. Kelly foi impulsionada pela perda total de sua terra (provocada por débitos extorsivos estabelecidos pelos bancos), na qual ela havia trabalhado durante tantos anos com o marido, e na qual "I toiled my manhood's strength away" (Kelly, 172). Como já vimos, sua história não é a única que contradiz a narrativa mitológica do oeste como o paraíso onde os sonhos de uma vida melhor se realizam.

Gostaria de enfatizar um aspecto comum a todas essas escritoras, e muito bem explicitado por Donna Grey, pesquisadora norte-americana dessa temática: "sem exceção, toda mulher que eu conhecia senti que a vida não tinha nada de especial para ser registrado" (Schissel, 295). A análise de vários livros (ficcionais e não ficcionais) evidencia que, mesmo durante o século XX, parecia impossível para as mulheres registrar em suas narrativas (algumas autobiográficas) a responsabilidade e participação delas no sucesso de uma iniciativa familiar. Dificilmente elas admitem que também eram ambiciosas; também não reconhecem que o sucesso delas não era resultado de sorte nem de esforços e generosidade de outros - sobretudo dos homens, mas principalmente consequência da tenacidade e coragem delas próprias. Donna Grey comenta que no trabalho de resgate da história através do testemunho oral das mulheres pioneiras do oeste são encontradas verdadeiras 'sagas', que infelizmente ainda estão sem registro na historiografia tradicional sobre o oeste americano. As palavras de Tillie Olsen que repetimos abaixo são sintomáticas não apenas da insegurança de Martha Summerhayes apresentadas acima, mas das demais escritoras aqui estudadas:

How much it takes to become a writer. Bent (far more common than we assume) circumstances, time, development of craft - but beyond that: how much conviction as to the importance of what one has to say, one's right to say it. ... these pressures toward censorship, self-censorship; toward accepting, abiding by entrenched attitudes, thus falsifying one's own reality, range, vision, truth, voice, are extreme for women writers. ... Fear - the need to please, to be safe - in the literary realm too. founded fear. Power is still in the

hands of men. Power of validation, publication, approval, reputation, coercions, penalties (Olsen, 279)¹⁰

Exemplo dessa característica comum às escritoras selecionadas no presente estudo pode ser encontrado na obra de Anne Ellis (1875-1938); um de seus livros, *The Life of an "Ordinary" Woman*, recebeu os seguintes comentários em uma resenha crítica do *Bookman*: "the title of the book is in the nature of a misnomer. "The woman is far from ordinary, and the story she tells is an extraordinary one".¹¹ Este argumento é trabalhado por Elliot West na introdução do livro, ao comentar sobre o que ele caracteriza como "odisséia do espírito humano": "Sua história é incomum e valiosa precisamente porque, neste sentido, ela é a história de uma mulher comum" (Ellis, XII).

Abandonada pelo pai ainda criança, aos dezoito anos, Ellis assumiu a responsabilidade de criar seis irmãos menores, em virtude da morte da mãe. Aos vinte e oito anos, já era viúva pela segunda vez, trabalhou como cozinheira e dona de pensão em acampamentos de mineiros e dessa forma educou os dois filhos (Ellis já havia perdido uma filha, logo após perder o segundo marido) até à universidade. O livro narra com emocionante simplicidade e poesia a tenacidade e inabalável esperança dessa excepcional mulher, cuja sensibilidade podemos sentir na metafórica dedicatória do livro:

To Ina and Gerald Cassidy, ore-sorters, who among much waste discovered some native silver; to Julia and Royce Armstrong, the 'two travelers' who grubstaked and encouraged a weary prospector. And to my sister, Josephine Cole, another old-timer, who helped me to remember.¹²

Uma outra, e extremamente rica vertente deste estudo, poderia ser desenvolvida com a produção mais recente das escritoras que nos apresentam uma riqueza e complexidade de identidades, brevemente sumarizadas abaixo:

1. A produção literária das Índias norte-americanas, as quais têm escrito vasto material, com dois objetivos básicos:

a) resgate e registro de práticas tradicionais, para retomar e revalorizar aspectos importantes da cultura nativa, onde a mulher participava de atividades fundamentais à sobrevivência da comunidade. Ilustra esta tendência o livro *Love Medicine* (1993), de Louise Erdrich (traduzido para o português como *Feitiço de Amor*). Filha de americanos de descendência alemã e

Índios Chippewa, Erdrich escreveu um admirável romance/poema/canção em prosa, além de sofisticada construção técnica que constrói em uma temática fascinante uma saga que se desenrola ao longo de várias gerações e que fala de amor e sobrevivência, verdades e segredos da sua cultura nativa e do papel fundamental da mulher dentro dela.

b) corrigir as distorções da historiografia tradicional, cuja “amnésia acadêmica” constrói uma imagem negativa do nativo como um selvagem, caçador e guerreiro feroz e que praticamente elimina a participação da mulher índia nessas comunidades.

2. O trabalho desenvolvido por imigrantes asiáticos, cuja população estava concentrada no oeste dos Estados Unidos por razões históricas das rotas dos movimentos migratórios originais desses povos. Ao estudar alguns dos romances escritos por americanas de descendência japonesa como Jeanne Wakatsuki Houston e Monica Sone, percebi que esses romances revelam uma rica e complexa construção tripartida, onde a problemática do gênero está em interface com os elementos da nacionalidade estadunidense e da cultura oriental herdada dos antecessores.

3. Gloria Anzaldúa, entre tantas outras brilhantes escritoras dessa produção em larga expansão, trabalha as questões ligadas aos imigrantes de descendência latina, os quais, por conhecidas razões históricas, em sua grande maioria residem nos estados que formam o oeste dos Estados Unidos. A essa problemática do ‘chicano-american’, Anzaldúa desenvolve as interfaces de sua identidade lésbica e seu compromisso com o movimento feminista. Personalidade plural, caminhando em direção a uma síntese cujo processo, embora doloroso, para ela constitui valiosa fonte de energia criativa; esse processo é brilhantemente confessado em seu famoso *Borderlands-La Frontera*:

As a lesbian I have no race, my own people disclaim me; but I am all races because there is the queer of me in all races. I am cultureless because, as a feminist, I challenge the collective culture and religious male-derived beliefs of Indo-Hispanics and Anglos; yet I am cultured because I am participating in the creation of yet another culture, a new story to explain the world and our participation in it, a new value system..... (r)evolution works out the clash of cultures. Deconstruct, construct (Schlüssel, 560,61).¹³

A literatura regionalista nos Estados Unidos teve sua origem logo após a Guerra Civil, quando se tornou forte o interesse pela chamada "cor local", sobretudo no sul e no oeste, em contraste com a concepção tradicional da literatura americana identificada sobretudo com os valores da chamada 'New England'. Entretanto, a diversidade da literatura produzida no oeste hoje não mais pode ser encapsulada nos limites dessa característica original. A análise dessa literatura dentro de uma perspectiva feminista, acrescentaria ainda uma nova dimensão, muito bem resumida por Elizabeth Hampsten em seu livro *Mother's Letters: ...* "what a 'real' Western movie might be if anyone bothered to describe the truth". (p. 311)¹⁴

NOTAS

- ¹ Naquela vastidão, eu mal podia ouvir a mim mesma; então comecei a escrever versos.
- ² À medida que os meses passavam, aprendi a respeitar a maneira como os Navajos aproveitavam o máximo da terra árida e rochosa. Admirava a arquitetura deles, os desenhos dos cobertores e a habilidade e sinceridade no desenvolvimento daquele trabalho eram verdadeira arte. De uma forma geral eles eram trabalhadores, os preguiçosos e indigentes eram menos comuns do que entre os brancos. A religião era orgânica e honesta e o respeito que tinham sobre suas crenças era comparativamente melhor do que a atitude do homem branco com relação ao seu Deus. ... Por que temos que impor nossa civilização em pessoas como essas?
- ³ Em razão das crueldades trocadas entre brancos e índios, não me admirava o fato de não existir calor humano entre eles, ou que a atitude dos índios para conosco era uma de total cinismo.
- ⁴ Falo sobre essas coisas para mostrar que a verdade sobre o chamado oeste selvagem não está contada nos filmes.
- ⁵ Tinha unido minha vida com um soldado, e meu lar era onde ele estava.
- ⁶ Tudo em mim se rebelava e no entanto eu sempre cedia.
- ⁷ Eu ficava cada vez mais fraca com o esforço de tentar ser forte.
- ⁸ Tinha imaginado, quando *VA* foi publicado, que o livro poderia possivelmente ganhar a simpatia das mulheres, e que os homens o poriam de lado como um 'livro de mulher' - mas tenho recebido cartas mais carinhosas dos homens do que das mulheres, todos me dizendo, com palavras diferentes, que o lado humano da estória os tinha sensibilizado. Suponho que isto se deve ao fato de tê-lo originalmente escrito para meus filhos e ter portanto sentido total liberdade para colocar-me inteira nele. E agora que o livro está completamente fora de minhas mãos, estou feliz de tê-lo escrito como o fiz; se tivesse

parado para pensar que as pessoas de minha fantasia poderiam ser pessoas reais, e que essas pessoas leriam o livro, talvez não tivesse tido a coragem de escrevê-lo.

- ⁹ esgotei a minha força de homem
- ¹⁰ Quanto esforço é necessário para tornar-se escritor. Circunstâncias (muito mais comum do que pressupomos) tendências, inclinações, tempo, desenvolvimento do talento - mas além disto, quanta convicção sobre a importância do que se tem para falar, o direito de dizê-lo. ... as pressões da censura, da auto-censura, o desejo de aceitação, lealdades e atitudes entrincheiradas que falsificam a realidade, alcance, visão, verdade, voz, tornam-se extremas para as escritoras. ... Medo - o desejo de agradar, de estar segura - no campo da literatura também. O poder ainda está nas mãos do homem. O poder de validação, publicação, aprovação, reputação, coerção, penalidades.
- ¹¹ O título do livro não poderia ser mais inadequado. A mulher está longe de ser comum e a história que ela narra é extraordinária).
- ¹² Para Ina e Gerald Cassidy, garimpadores que em meio a tanto entulho descobriram prata nativa; para Julia e Royce Armstrong, 'dois viajantes' perceberam e encorajaram um garimpeiro cansado. Para minha irmã, outro membro dos antigos companheiros, que me ajudou a lembrar.
- ¹³ Como lésbica, não tenho raça, meu próprio povo me renega; mas sou todas as raças pois há lésbicas como eu em todas as raças. Não tenho cultura pois, como feminista, desafio culturas coletivas e crenças religiosas construídas pelo homem de origem hindo-hispânica e anglicana; entretanto, sinto que tenho uma cultura pois estou participando na criação de uma outra cultura, uma nova história para explicar o mundo e nossa participação nele, um novo sistema de valores. ... (r)evolução trabalha o confronto entre culturas. Desconstruir, construir.
- ¹⁴ O que um 'verdadeiro' *western* poderia ser se alguém se preocupasse em descrever a verdade.

OBS.: as traduções do presente trabalho são minhas

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALDERSON, Nannie T. & SMITH, Helena H. *A Bride Goes West*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1969.
- ATHERTON, Gertrude. *The Californians*. Ridgewood: Gregg Press, 1968.
- CATHER, Willa. *O Pionners*. New York : Bantam Books, 1989.
- _____. *My Antonia*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1954.
- ELLIS, Anne. *The Life of an Ordinary Woman*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1980.

- ERDRICH, Louise. *Love Medicine*. New York: Harper Perennial, 1993.
- FAUNCE, Hilda. *Desert Wife*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981.
- HOUSTON, Jeanne Wakatsuki. *Farewell to Manzanar*. New York: Bantam Books, 1974.
- LIMMERICK, Patricia N. *The Legacy of Conquest 'The Unbroken Past of the American West*. New York: W.W. Norton & Co., 1987.
- MEYER, Marian. *Mary Donoho - New first Lady of the Santa Fe Trail*. Santa Fe: Ancient City Press, 1991.
- MOORE, Arthur K. *The Frontier Mind*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1963.
- OLSEN, Tillie. *Silences*. New York: Dell Publishing Co., Inc., 1978.
- PAPPAS, Martha R. *Heroes of the American West*. New York: Charles Scribner's Sons, 1969.
- NELSEN, Jane Taylor (ed.) *A Prairie Populist - The Memoirs of Luna Kellie*. Iowa City: University of Iowa Press, 1992.
- SCHLISSEL, Lillian & LAVENDER, Catherine. *The Western Women's Reader*. New York: Harper Perennial, 2000.
- SMITH, Henry N. *Virgin Land - The American West as Symbol and Myth*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.
- SONE, Monica. *Nisei Daughter*. Seattle: University of Washington Press, 1995.
- STEINER, Stan. *The Waning of the West*. New York: St. Martin's Press, 1989.
- SUMMERHAYES, Martha. *Vanished Arizona*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1979.

REESCRITURAS DO FEMININO

Descolonizando a sexualidade feminina: as marionetes e as vampiras de Angela Carter

Susana Bornéo Funck
UCPel

*Can a bird sing only the song it knows
or can it learn a new song?
(A. Carter, The Lady of the House of Love)*

Lady Púrpura é a marionete principal de um teatro de bonecos itinerante, dirigido pelo Professor Asiático, seu proprietário, virtuoso da arte de simular vida. Representa uma prostituta sensual que arrebatava corações e destrói os corpos de seus amantes. A Senhora da Casa do Amor é a bela e frágil rainha dos vampiros, a morta-viva herdeira da tradição de Vlad o Impalador, condenada a seduzir jovens incautos e perpetuar “os crimes ancestrais” (p.193).

O que aproxima estas duas personagens femininas dos contos “Os Amores de Lady Púrpura” (1974) e “A Senhora da Casa do Amor” (1979) de Angela Carter, além de seu incontido “apetite” por homens, é o fato de que suas vidas, se é que são vidas, seguem *scripts* repetitivos, ditados pela

tradição imposta por uma economia patriarcal que as objetiva em sedutoras mulheres-monstro. Uma grotesca — com olhos de rubi e dentes esculpidos em madreperola, vestida em tons rosa-choque, carmesim e púrpura, “da cor do sangue de um suicídio por amor” (p.43), outra gótica — jovem e pálida mas com enormes olhos negros, a boca carnuda e mórbida como de uma prostituta (p.202), trajando um decadente vestido de noiva ou uma camisola branca manchada de sangue — são as “rainhas da noite”. Perturbadoras. Contraditórias. Profundamente eróticas.

A leitora assídua de Angela Carter sabe que tais personagens não são raras na obra da autora. Preocupada com a reescritura de mitos e convencida, como Barthes, de que o que parece natural é produto de momentos e de circunstâncias particulares, aborda a sexualidade de forma ambígua, abrindo novos espaços de representação para a identidade sexual.

As mulheres sempre tiveram uma relação complicada com a sexualidade. Territórios colonizados pelo desejo do masculino hegemônico, seus corpos são historicamente associados ao mistério e ao perigo do desconhecido, à ausência, ao vazio e à incompletude. Ao mesmo tempo, e paradoxalmente, a própria idéia de feminidade parece vir sempre atrelada a um corpo físico e palpável — basta lembrar o conceito de imanência de Simone de Beauvoir e, mais recentemente, o da tecnologia do gênero, de Teresa de Lauretis, sem esquecer ainda a já clássica (e talvez superada) discussão de Sherry Ortner sobre a dicotomia natureza/cultura.

No artigo “O Corpo e a Reprodução da Feminidade”, Susan Bordo discute o corpo como agente da cultura e como metáfora cultural, afirmando serem “o disciplinamento e a normatização do corpo feminino [...] uma estratégia espantosamente durável e flexível de controle social” (p.20). A representação cultural do desejo é, portanto, uma forma de poder político que contribui sobremaneira para a manutenção das hierarquias de gênero. O discurso sobre o sexo elaborado nas sociedades ocidentais a partir do século XVIII para codificar os lugares complementares de homens e mulheres acabou por reprimir o corpo sexualizado da mulher. A presença explícita do desejo sexual na mulher passa a ser visto como um fator de rup-

tura da ordem estabelecida, suscitando sofisticados mecanismos sociais e até mesmo legais para garantir a docilidade desejada. Tais práticas disciplinares em busca da feminidade ideal estão presentes nos mais diferentes discursos — médico, legal, da mídia e, certamente, no literário. Alienada de seu desejo e sem o controle de seu corpo, a mulher aparece como objeto erótico do prazer masculino, perpetuada e aprisionada em papéis dicotômicos de amante submissa ou de perigosa devoradora de homens.

Lady Púrpura e a Senhora da Casa do Amor ilustram de maneira insólita a segunda forma de representação. “Na iconografia do melodrama, Lady Púrpura representava a paixão e seus movimentos eram todos calculados numa angulosa geometria de sexualidade” (p.44). Na atmosfera irreal mas invariável do espetáculo circense, transformava-se, pelas mãos e pela voz do Professor, na epítome do erotismo, “pois nenhuma mulher de verdade teria ousado ser tão extravagantemente sedutora” (p.43). Vale a pena resumir a história de vida que o Professor lhe impõe, embora seja difícil fazer justiça em poucas palavras aos terríveis exageros e atrocidades a ela imputados.

Abandonada pela mãe, criada com carinho por um casal sem filhos, seduz o pai adotivo, rouba-lhe todos os bens, assassina o casal, atea fogo à casa e se estabelece como uma ousada prostituta, gratificando todos os desejos de seus clientes e especializando-se na arte da tortura. Famosa, enlouquece os homens e, após tirar-lhes a fortuna, os abandona ou mata. Contaminada por sua própria maldade, acaba doente e decadente, vagando junto ao mar, recolhendo o cabelo dos afogados para vender e, ninfomaniacamente, praticando necrofilia nos corpos inchados que as ondas atiram a seus pés. Dia após dia a mesma história — a mesma vida. E a mesma morte, pois quando o espetáculo acaba, ela é cuidadosamente guardada em sua caixa e levada aos aposentos do Professor para repousar a seu lado e, comportadamente, receber seu cotidiano beijo de boa noite.

De forma semelhante e também cruel, a Senhora da Casa do Amor dia após dia dorme num caixão aberto, nos aposentos sem luz de seu decadente castelo. Uma velha e muda criada cuida para que ela não veja o sol.

“Quando o sol se põe atrás das montanhas, bocejando, mexe-se e veste o único vestido que tem, o vestido de casamento da mãe” (p.170). As noites são longas. Para passar o tempo joga tarô, virando sempre as mesmas cartas — da sabedoria, da morte, da dissolução. Em noites sem lua, sai a caçar no jardim mas, sendo mulher feita, não se satisfaz com coelhos e outros pequenos animais. “Precisa de homens” (p.170), viajantes incautos, atraídos pela criada até o castelo, onde a tímida e virginal vampira os seduz e suga-lhes o sangue até a morte. Encena, assim, o ritual grotesco e inexorável herdado de seus ancestrais. Do fundo de retratos carcomidos pelo tempo, “[o]s antepassados animais nas paredes condenam-na a uma perpétua repetição de suas paixões” (p.182).

A paixão e a sedução parecem ditar os limites dentro dos quais as personagens de Carter se movimentam. Mas Carter não é uma escritora que se deixe limitar pelas fronteiras míticas da representação. Acreditando que o corpo “nos vem da história, como todo o resto” (1979b, 9), ela procura explodir os mitos que aprisionam a sexualidade feminina. Conforme observam Bristow e Broughton, Carter afirma em suas obras “que a possibilidade de criar novos desejos não pode vir dissociada das forças culturais que os moldaram através dos tempos” (p.14). Assim, é a partir deste reduzido espaço de representação que os desejos de Lady Púrpura e da Senhora da Casa do Amor começam a ganhar corpo, ou a ganhar seus corpos, e acabam por instaurar a desordem no ritual de suas vidas, liberando-as.

Numa noite em que ficara até mais tarde no camarim, consertando a roupa rasgada de sua marionete preferida, o Professor sucumbe ao desejo de vê-la novamente vestida e, deslumbrado, antecipa o ritualístico beijo. Lady Púrpura surpreende-o com um corpo “quente, úmido e palpitante” (p.49). A madeira adormecida havia acordado e abraçava com força o pequeno e debilitado corpo do dono. “Seu beijo emanava do continente escuro onde o desejo se objetifica e vive. Ela ganhara acesso ao mundo por uma brecha em sua metafísica” (p.50). Sugando o ar de seus pulmões e o sangue de suas veias, transfere a vida do Professor para seu próprio corpo e, libertando-se das amarras, move-se não mais pela vontade do outro mas por seu

próprio desejo. Não estando, entretanto, equipada “para compreender a complexa circularidade da lógica [masculina] que a inspirara”, e não conseguindo “escapar ao paradoxo tautológico” que a fixara, ou seja, se havia representado uma paródia da vida ou se sua vida seria uma paródia de sua representação, atea fogo ao teatro e dirige-se para o único bordel da cidade.

O uso da violência como estratégia feminina tem sido motivo de muitas críticas à Angela Carter. “Os Amores de Lady Púrpura” certamente ilustra a subversão agressiva de seus textos e a perversidade potencial da sexualidade que eles apresentam. Conforme coloca Merja Makinen, “a obra de Carter trata consistentemente de representações da exploração física de mulheres nas culturas falocêntricas, de mulheres alienadas de si mesmas a partir do olhar masculino, e por outro lado, de mulheres que lançam mão de sua sexualidade e reagem, de mulheres perturbadas e até mesmo empoderadas por sua própria violência” (p.3). Ao se utilizar até mesmo da pornografia para criar suas personas sexuais, entretanto, o que Carter põe em questão, argumenta Elaine Jordan, é a “posição de sujeito da vítima virtuosa” (p.120), um questionamento que pode nos fornecer uma base de resistência à opressão. Não há na obra de Carter, nos lembra ainda Jordan, nenhuma tentativa de apresentar versões realistas da experiência, se é que isto é possível, acrescento eu, nem modelos simplificados de comportamento. Contraditória e irônica, sua obra procura, como ela própria declarou, “descolonizar nossa linguagem e nossos hábitos de pensamento” (1983, p.75).

No caso de “Os Amores de Lady Púrpura”, podemos pensar que mesmo que acordando para uma sexualidade pervertida e cruel a protagonista desvencilhou-se das amarras de marionete. Cúmplice da ordem patriarcal talvez, mas livre para saciar seus próprios desejos e não os do Professor. A violência que aprendeu, literalmente pelas mãos do opressor, acaba por libertá-la.

Mais comovente do que a de Lady Púrpura é a libertação da Senhora da Casa do Amor, que apenas relutantemente aceitava seu destino, lavando com lágrimas o sangue de suas vítima e sonhando com um papel diferente

daquele que as cartas do tarô insistiam em lhe designar. É um belo e inocente rapaz, “imune às trevas pela virgindade [...] e pelo heroísmo que faz dele um sol” (p.183), que consegue interferir no lúgubre ritual de sedução. Perturbada por seu próprio desejo e humanizada pelo beijo que o rapaz lhe dá para estancar o sangue de um corte em seu dedo, esta bela adormecida acorda, não para a vida, mas para a morte. “O fim do exílio é o fim da existência” (p.187). O reencontro com ela mesma, com seu corpo desejan- te e portanto humano, faz com que se quebrem os paradigmas ancestrais de desejo aos quais estava presa.

Há nestes dois contos de Angela Carter uma complexa relação entre agressor/a e vítima, de tal modo que a fácil dicotomia entre o corpo dócil e o erotismo devorador dá lugar à ambigüidade e a uma pluralidade de interpretações da sexualidade feminina. A resposta para a epígrafe deste trabalho — “Um pássaro só sabe cantar a canção que conhece ou é capaz de aprender outra canção?” (1979a, 166) — é apenas *talvez*. Mas são estes momentos de ruptura das fronteiras da representação que podem produzir novas formas de consciência e ampliar os limites do possível.

NOTA:

As citações de “Os Amores de Lady Púrpura” são da versão original publicada em *Burning your Boats: Collected Short Stories* e foram por mim traduzidas. As citações de “A Senhora da Casa do Amor” são da versão em português incluída em *O Quarto do Barba-Azul*.

- BORDO, Susan. O Corpo e a Reprodução da Feminidade. In: JAGGAR, A.M. & BORDO, S.R. (eds.). *Gênero, Corpo, Conhecimento*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997, p.19-41.
- BRISTOW, Joseph & BROUGHTON, Trev. Introduction. *The Infernal Desires of Angela Carter: Fiction, Femininity, Feminism*. Londres: Longman, 1997, p.1-23.
- CARTER, Angela. A Senhora da Casa do Amor. *O Quarto do Barba-Azul* (1979a). Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.165-89.
- . The Loves of Lady Purple (1974). *Burning your Boats: Collected Short Stories*. Londres: Vintage, 1996, p.41-51.
- . Notes from the Frontline. In: WANDOR, Michéline (ed.). *On Gender and Writing*. Londres: Pandora, 1983.
- . *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*. Londres: Virago, 1979b.
- JORDAN, Elaine. The Dangers of Angela Carter. In: ARMSTRONG, Isobel (ed.). *New Feminist Discourses: Critical Essays on Theories and Texts*. Londres: Routledge, 1992, p.119-31.
- MAKINEN, Merja. Angela Carter's *The Bloody Chamber* and the Decolonization of Feminine Sexuality. *Feminist Review*, n.42, p.2-15, Autumn 1992.

**A noiva auto-suficiente ou a morte da ninfa:
a construção do feminino no romance
The Magic Toyshop de Angela Carter**

Cleide Antonia Rapucci
UNESP-Assis

The Magic Toyshop (1967), segundo romance da escritora inglesa Angela Carter, valeu-lhe, em 1968, o Prêmio John Llewellyn Rhys, o primeiro de sua carreira. Em 1987, foi transformado em filme, sob a direção de David Wheatley. Segundo Lorna Sage (1992: 185), esse romance já faz parte indispensável do cânone contemporâneo, sendo ensinado na escola e teorizado em teses.

O romance é construído na estrutura do conto de fadas: Melanie, a protagonista, precisa passar por uma série de experiências até o resgate final. Nesse rito de passagem, as personagens tio Philip e Melanie têm origem no romance gótico, conforme aponta Olga Kenyon (1991: 19).

No início do romance, Melanie é uma garota de quinze anos, mergulhada em narcisismo, preparando-se para a vida adulta na confortável casa dos pais. É verão e os pais estão viajando. Uma noite ela experimenta o

vestido de noiva da mãe e os pais morrem num acidente de avião. Em consequência, Melanie e os irmãos mais novos, Jonathon e Victoria, vão viver em casa do Tio Philip, no sul de Londres. Trata-se de uma casa escura no andar superior à loja de brinquedos do tio, uma espécie de ogre. Tia Margaret perdera a fala no dia do casamento. Os irmãos dela, Francie e Finn Jowle, também moram na casa.

Nesse ambiente, Melanie confronta a realidade, o medo, o desconforto e a ausência de espelhos. O tio manipula seus fantoches e as pessoas a sua volta. Aos poucos, ela se integra ao círculo formado pelos três irmãos e passa a amá-los, sentindo-se útil. Desenvolve-se entre ela e a tia uma forte solidariedade: "An ancient, female look passed between them; they were poor women pensioners, planets round a male sun"¹.

Três meses após sua chegada, num domingo, tio Philip apresenta um espetáculo de marionetes intitulado "A morte da ninfa da floresta", uma paródia à situação inicial de Melanie, vestida de noiva no jardim. Tio Philip prepara outro espetáculo para o dia 26 de dezembro, "Leda e o cisne", em que a própria Melanie desempenha o papel de Leda. Na opinião do tio, ela estraga o espetáculo, exagerando na atuação: "Puppets don't overact" (p.167).

Antes da cena final, Melanie sonha que é Jonathon e parte num navio. É o último contato do leitor com o irmão de Melanie. No dia seguinte, ela fica sabendo que o tio o havia levado a um encontro de amantes de barco modelismo. Finn senta-se na cadeira do tio Philip. "Finn is Daddy", diz Victoria. Ele também destrói o relógio-cuco, atirando nele a xícara de tio Philip. Melanie aprova essa atitude já que detestava o relógio.

Melanie vê a janela da cozinha aberta pela primeira vez. Após o banho, Finn veste uma camisa de tio Philip. Melanie dá à tia um vestido e o colar de pérolas e veste calças compridas, que o tio proibia. Após todo esse ritual, ela percebe, no abraço de Francie e tia Margaret, o tipo de relacionamento que havia entre os dois.

O tio surpreende os dois e começa a quebrar tudo. Tia Margaret recupera a voz. Ela ordena que Finn e Melanie fujam, enquanto ela e Francie

ficarão para “terminarem seu negócio com Philip”. A tia cuidará de Victoria. Finn pede a Melanie que o beije. A casa está em chamas. Finn e Melanie fogem pelo telhado, de mãos dadas. As últimas palavras do romance são reveladoras: “At night, in the garden, they faced each other in a wild surmise” (p.200).

Sem dúvida, Melanie e Marianne de *Heroes and Villains* são as primeiras “cool heroines” de Angela Carter, conforme aponta Sage (1994: 14). Melanie antecipa atitudes mais ousadas que serão tomadas por Marianne na busca do próprio espaço. O “episódio do vestido de noiva da mãe”, primeiro grande acontecimento de *The Magic Toyshop*, sintetiza elementos fundamentais para a compreensão dessa personagem. As roupas adquirem, nesse romance, o valor da máscara: desde o início, o cultural e o social não deixam lugar para o despojamento. Ao entrar no quarto dos pais, Melanie não consegue imaginá-los fazendo amor, pois eles sempre lhe aparecem completamente vestidos.

Ao retirar da caixa o vestido de noiva da mãe, Melanie fica presa no tecido: “Melanie was *trapped*, a mackerel in a *net* (p.15, grifos nossos). O vestido de noiva é a rede, a armadilha que a enlaça na tradição patriarcal. É significativo, portanto, que o vestido fique muito grande para ela: a forma é maior que sua individualidade. Caberiam duas dela ali. Usar o vestido de noiva da mãe representaria a continuidade da tradição, que Melanie foi acostumada a seguir e para a qual está se preparando, não fosse a ruptura que está para acontecer. Lorna Sage (1994: 16) afirma que Melanie evita o brilhante futuro burguês que lhe estava reservado e é iniciada nos usos da magia.

Olhando-se no espelho, Melanie sente-se uma noiva auto-suficiente: “A bride. Whose bride? But she was, tonight, sufficient for herself in her own glory and did not need a groom” (p.16). Trata-se, contudo, de um engano. Embora Melanie progrida no autoconhecimento, precisará de Finn para o resgate final. Auto-suficiência será atributo de Marianne, em *Heroes and Villains*.

Ao sair para o jardim no meio da noite, vestida de noiva, Melanie tem noção de eternidade e solidão. O pânico de Melanie frente à idéia de

imensidão e solidão faz com que o jardim se transforme numa armadilha. O espaço torna-se hostil a partir do momento em que Melanie passa a temê-lo; tudo se volta contra ela a partir dessa “tomada de consciência”. Melanie começa aqui a ser expulsa do paraíso da continuidade, a caminho de sua individuação. Spaul & Millard (1989: 135) apontam a busca da autodefinição como o ponto central do romance. É sugestivo que essa expulsão não se dê pela queda, mas pela ascensão. Melanie fica trancada para fora; os pés feridos mancham de sangue a barra do vestido. A única solução para voltar ao quarto é subir pela macieira e entrar pela janela. As frutas lhe parecem “sinister poison apples, as if *even* her playmate tree had turned against her and there was no comfort in it” (p.20, grifo nosso). Eva (Eve) já aparece aqui brincando com Melanie, nesta cena que Robyn Ferrell resume com propriedade: “Apples and blood: Melanie makes a prosaic Eve” (1991: 136).

Para subir pela macieira, Melanie precisa tirar o vestido. Como Eva, ela tem consciência da própria nudez. Esse despojamento de todo o simbolismo das roupas, a sensação da perda da própria pele, da própria carne, apontam já em Melanie uma disposição a buscar sua própria identidade. Também nesse aspecto Melanie é Eva ao contrário: vai do vestuário à nudez, e não sente vergonha. A única queda que acontece é a das maçãs: “A shower of apples fell down around her as she tested the first branch” (p.21). O gato e os galhos da árvore deixam o vestido em tiras. Está completo o despojamento.

A conseqüência imediata do “episódio do vestido de noiva da mãe” é, para Melanie, o sentimento de culpa, que se agrava quando ela recebe a notícia da morte dos pais. Mais tarde, na casa do tio, contrastando sua vida passada com a nova realidade, Melanie enxerga-se como Eva: “‘Eve must have felt like this on the way east out of Eden’, she thought. ‘And it was Eve’s fault.’” (p.94). Aqui o mito de Eva, que ficara subentendido no primeiro capítulo, é exposto abertamente. Várias idéias estão associadas: a queda do avião dos pais, a própria queda de Melanie de sua vida paradisíaca e a questão da culpa. Enterrar o vestido debaixo da macieira é uma tentativa de fechar o episódio.

De qualquer modo, a morte dos pais estará apenas introduzindo Melanie à Lei do Pai. Ferrell (1991: 135) vê *The Magic Toyshop* como uma alegoria da Lei do Pai, uma história freudiana sobre a malevolente criação da vida no patriarcado. Na casa dele, Melanie prenuncia o que outras mulheres carterianas vivenciarão, o contato com Barba-Azul. O tio ama o silêncio e, principalmente, as mulheres silenciosas. Não é surpreendente, portanto, que tia Margaret tenha ficado muda no dia do casamento, “como uma maldição”, na opinião de Finn (p.37). Como presente de casamento, o tio fizera para Margaret um colar de prata, que lhe força o queixo para cima, de forma que ela mal pode mover a cabeça. Margaret orgulha-se do colar, por ser de prata, e também por ter sido feito pelo próprio Philip, “to his own design” (p.114). Ao final da narrativa, dando à tia seu colar de pérolas, Melanie estará lhe propondo uma possibilidade de troca, a chance de escapar ao traçado patriarcal: “The pretty pearls, so much more fitting for her aunt’s tender flesh than the tormenting silverware” (p.158).

Nesse mundo controlado por Philip (o “Flower’s Puppet Microcosm”) a imitação da vida acaba prevalecendo sobre a própria vida, numa vitória total do simulacro. A hiper-realidade está na simulação construída pelas marionetes, pinturas, e a própria interação de objetos e personagens. Fascinado pelo hiper-real, Philip cria um mundo espetacular que é, para ele, mais interessante que a própria realidade. Por isso, quando Melanie prova o vestido com que interpretará Leda, ele a acha muito crescida: “he was resenting her because she was not a puppet” (p.144).

A ausência de espelhos na casa aumenta a complexidade do processo de autoconhecimento. Se na casa dos pais o espelho fazia parte de suas fantasias, após a morte deles ela passa a detestar olhar-se no espelho. Na casa do tio, sem espelhos, Melanie entra em pânico, temendo não mais se reconhecer. Aparentemente, há aqui uma regressão no processo de autoconhecimento, mas Melanie não percebeu ainda que na verdade agora ela está vivendo sua iniciação, passando por um processo de “provações” após a queda, o que a trará fortalecida ao final. Lorna Sage (1994: 16) afirma que, como Alice em *Alice through the Looking Glass*, Melanie tem de andar na direção contrária, se quiser ir em frente.

A tarefa principal de Melanie é não se deixar transformar em marionete. Já na primeira vez que entra no porão onde o tio constrói os bonecos, impressiona-se com a sílfide vestida de cetim e tule: "the doll was herself" (p.68). Convivendo na casa, sente-se uma boneca feita por tio Philip. O espetáculo "Morte d'une Sylphe, or, Death of a Wood Nymph" recria, com tules e folhas, a cena no jardim e indica, mais uma vez, que a ninfa precisa morrer para que a mulher crescida possa nascer.

Finn torna-se o espelho para Melanie, na medida em que ela vê sua face refletida nas pupilas dele. No entanto, não podemos nos esquecer que Finn é o aprendiz de Philip na oficina, ainda que não obtenha muito sucesso. Ao final da narrativa, ocupando a cadeira de Philip e vestindo sua camisa, Finn está tomando o lugar do Pai². Desde o início Melanie não achara Finn confiável, pois seus olhos estrábicos eram escorregadios e se mexiam como "mercury on a plate" (p.45). Ela vira nele a "quality of maleness": "He was a tawny lion poised for the kill — and was she the prey?" (p.45). De fato acaba sendo, pois a personagem feminina não tinha ainda, nessa obra, outra opção. Para não ser transformada em marionete, Melanie se deixa levar pelo sátiro que ela pressentira de início: "Maybe his legs were hairy under the worn-out trousers, coarse-pelted goat legs and neat, cloven hooves" (p.54).

Os olhos escorregadios de Finn estão ligados à imagem do oceano, freqüente nesse romance. A primeira impressão que Melanie tem de Finn na estação, antes mesmo de saber quem ele era, já é uma prolepse: "His eyes were a curious grey green. His Atlantic-coloured regard went over Melanie like a wave; she submerged in it. She would have been soaked if it had been water" (p.34). Mais à frente, antes de beijá-la, temos novamente: "He splashed her with the grey-green ocean of his eyes" (p.104). De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1990: 592), o mar, com suas águas em movimento, "simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal". Os olhos de oceano de Finn são, assim, um índice de sua ambivalência.

Por extensão, o motivo do barco/navio se repete no romance de forma obsessiva. Já as freqüentes alusões a “The Rime of the Ancient Mariner” apontam nesse sentido. Esperando pelo taxi que os levaria até o trem, Melanie vê a si e aos irmãos como os “desamparados passageiros de um navio naufragado” (p.30). Sobre o fato de todos serem órfãos, Finn comenta: “In the same boat, yes.” (p.38). Melanie entenderá essa observação ao ver a Arca de Noé de brinquedo feita por Finn, em que Jafé era o próprio Finn: “Well, he was in the ark and would presumably survive any deluge” (p.86). Escapar ao dilúvio é o que ela estará tentando durante toda a narrativa e o símbolo do barco como idéia de força e de segurança numa travessia difícil fica aqui evidenciado.

Resta-nos ainda discutir uma imagem recorrente na obra, e que está no próprio sobrenome de Philip. As flores repetem-se, como a água e o barco, de forma obsessiva no romance. Num primeiro momento, Melanie coloca margaridas nos cabelos e se olha no espelho como se fosse a fotografia de si mesma. É essa imagem de ninfa que ela estará tentando exorcizar durante toda a narrativa, a mesma imagem que Philip quer que ela reitere ao encenar Leda: “Aunt Margaret drew out a handful of artificial daisies, yellow and white like fried eggs. Melanie would be a nymph crowned with daisies once again; he saw her as once she had seen herself.” (p.141).

Ao acordar em seu quarto em casa de Philip, ela nota que o papel de parede decorado com rosas vermelhas possui também espinhos: “Now, who has planted this thick hedge of crimson roses in all this dark, green, luxuriant foliage with, oh, what cruel thorns?” (p.53). Sente-se como que acordando após uma noite de cem anos, a própria Bela Adormecida. O olhar masculino mais uma vez tenta perpetuá-la nesse quadro. A pintura que Finn faz dela através do furo na parede apresenta uma Melanie de rosto delicado, de aparência virginal, contra uma parede de rosas vermelho-escuras. Novamente, Melanie se vê capturada na rede do olhar masculino que quer perpetuar nela a Bela Adormecida. Também a pintura de Margaret feita por Finn apresenta-a associada às flores: “sat on a bank of primroses”, “breasts were on the point of turning into roses” (p.108).

Mas a circunstância se faz premente nas flores amassadas e secas que se espalham pela narrativa. O livro de orações de Mrs. Rundle é recheado de flores secas ("dried pressed flowers", p.7); as flores da grinalda estavam amassadas ("some of the petals of the roses were bent and disarranged; one rose was squashed entirely, like a dada exhibit", p.15), e a própria Margaret é colocada perante Philip tão "frágil quanto uma flor amassada", sufocada pela autoridade dele (p.73).

Também as flores que caem tornam-se prolepses para o destino das personagens. Ainda quando se via como uma "daisy girl", Melanie não desejava um "futuro simples", e sim "decorado", mas uma flor que cai parece-lhe um sinal: "A moon-daisy dropped to the floor, down from her hair, like a faintly derisive sign from heaven", (p.7). O mesmo se dá, no final, em relação a Finn. Doente e febril, após enterrar o cisne, ele a procura: "What now? A withered flower fell from the geranium at that moment, with a soft, tissue-paper noise. One flower less" (p.170). O trocadilho com o nome de família Flower possibilita-nos enxergar a presença dominante, maiúscula de Philip, sufocando as demais personagens, a fim de transformá-las em flores pequenas, murchas, amassadas.

Não é possível esquecer, por nenhum momento, que estamos no "Flower's Puppet Microcosm". Na loja havia um brinquedo que deixou Melanie sem fôlego. Chamado "Surprise Rose Bowl", era uma grande rosa branca que se abria, revelando uma pastora a dançar em seu miolo: "The shepherdess raised one leg and pirouetted. Then she changed to the other leg. Finally, she curtsied. The petals closed over her head. The tinkling ceased" (p.66). Embora essa fosse a imagem perfeita do microcosmo idealizado por Philip Flower, houve alguma falha em seu mecanismo, de forma que as pétalas não puderam simplesmente se fechar sobre a cabeça da marionete agradecida. Flores espalhadas, as pessoas ao seu redor conseguiram quebrar, ainda que momentaneamente, a imitação de vida que ele insistia em lhes impor.

NOTAS:

- ¹ CARTER, A., *The Magic Toyshop*. London: Virago, 1981, p.140. Todas as citações do romance neste estudo serão dessa edição.
- ² Talvez isso explique o lapso cometido por Jordan, que afirma, literalmente, que Finn é filho de Philip, quando, na realidade, são cunhados: "He (Philip) hopes that the enactment of this classical and Yeatsian scenario will also entice his son Finn to rape his cousin Melanie". (Cf. JORDAN, E., *Enthralment: Angela Carter's Speculative Fictions*. In: *Plotting Change*, p.28). Finn e Melanie também não são primos, tampouco parentes. Finn é irmão de Margaret, casada com Philip, tio de Melanie.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CARTER, A. *The Magic Toyshop*. London: Virago, 1981.
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- FERRELL, R. Life-threatening Life: Angela Carter and the Uncanny. In: CHOLODENKO, A. (Ed.) *The Illusion of Life: Essays on Animation*. Sydney: Power Pubs; Aus. Film Commission, 1991.
- JORDAN, E. *Enthralment: Angela Carter's Speculative Fictions*. In: ANDERSON, L. (Ed.). *Plotting Change: Contemporary Women's Fiction*. London: Routledge, 1992. p.119-31.
- KENYON, O. Angela Carter: Fantasist and Feminist. In: *Writing Women: Contemporary Women Novelists*. London: Pluto Press, 1991. p.12-31.
- SAGE, L. Angela Carter Interviewed by Lorna Sage. In: BRADBURY, M.; COOKE, J. (Ed.). *New Writing*. London: Minerva Press, 1992. p.185-93.
- SAGE, L. *Angela Carter*. Plymouth: Northcote House, The British Council, 1994. (Writers and their Work).
- SPAULL, S., MILLARD, E. The Anxiety of Authorship. In: MILLS et. al. (Ed.). *Feminist Readings/Feminist Reading*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1989. p.122-53.

Imbricações entre temas de gênero e ciência em “The evening and the morning and the night”, de Octavia Butler.

Lucia de La Rocque
UERJ

A ficção científica era vista, até bem pouco tempo, como uma literatura de segunda categoria, provedora de diversão barata e escapista; muitos a enxergavam somente através da *space opera*, um gênero povoado de *cowboys* siderais lutando corajosamente contra malévolos e pavorosos alienígenas. Mas a ficção científica propriamente dita, desde os seus primórdios no século dezenove, caracteriza-se por um conteúdo altamente crítico, freqüentemente voltado para a interface entre a ciência, a ética e a sociedade, enfocando questões exaustivamente presentes em nossos dias.

Surgem, nos anos 70, estudos que reabilitam a ficção científica, como o de Scholes, que defendendo a literatura cujo imaginário se projeta no futuro, afirma que ela é extremamente relevante não só quando alerta sobre a consequência de ações ainda não realizadas mas quando “nos faz sentir essas consequências, em nossos corações e nossas vísceras” (Scholes, 1975:

16). O olhar positivo sobre esse gênero literário tem perdurado e, bem mais recentemente, Moylan argumenta que “o famoso ‘escapismo’ atribuído à ficção científica não implica necessariamente numa fuga da realidade que aliena mas também pode levar a um escape que fortalece e que faz refletir, para uma maneira muito diferente de pensar o mundo, e possivelmente de se situar no mundo” (Moylan, 2000: 5).

A pausa para pensar um lugar no mundo envolve o questionamento do papel das instituições na sociedade, entre as quais está a ciência, sendo esse um dos temas mais recorrentes na ficção científica. É importante lembrar que *Frankenstein*, (1818) de Mary Shelley, por muitos considerado o primeiro romance de ficção científica propriamente dito, além de condenar a desmesurada ambição científica do protagonista, ao se voltar contra uma ciência dominada pelo patriarcado inaugura uma linha de crítica feminista que só seria retomada, muito mais tarde, por escritoras contemporâneas como Ursula le Guin, Joanna Russ e Octavia Butler. (ver de La Rocque & Teixeira, 2001). Moylan (2000:36) se posiciona em relação a esse aporte feminino, afirmando “... apesar da presença ainda remanescente do poder e privilégio patriarcais, o engajamento político mais eficiente no mundo da ficção científica tem vindo do campo feminista, tanto criativo quanto teórico”.

Neste trabalho, usaremos o conto de Octavia Butler “The Evening and the morning and the night”, a fim de ilustrarmos como a ficção científica pode lidar magistralmente com a relação entre questões de gênero e de ciência e sua repercussão na sociedade. Butler, segundo Roberts (2000: 97), sendo mulher e negra, tem uma perspectiva bastante arguta sobre a posição do “alienígena como outro”. Enquanto a ficção científica através das décadas seguiu a cartilha dos contos-de-fada, mostrando extraterrestres tão malevolentes quanto horrorosos, Butler em sua obra imagina seres de outros planetas que, apesar de sua aparência assustadora, são benevolentes para os humanos, levando os últimos a encarar a diferença positivamente. A ficção científica é, conforme Roberts explica, um campo muito amplo e difícil de definir; no entanto, o que todos que tentaram essa demarcação afirmam é que ela lida com o encontro com a diferença (idem, p. 28).

Em “The Evening and the morning and the night” não nos deparamos com nenhum alienígena, mas encontramos a diferença na forma de uma terrível doença hereditária que a narradora e protagonista, Lynn Mortimer, carrega dormente em seus genes, mas de uma maneira vívida em sua consciência. O conto começa nos introduzindo de forma bem abrupta a esse amargo conhecimento, através desse relato da narradora:

Quando eu tinha quinze anos e, numa tentativa de mostrar minha independência, relaxei com minha dieta, meus pais me levaram a uma enfermaria de pacientes sofrendo da doença de Dureya – Gode. Eles queriam que eu visse para onde iria se não fosse cuidadosa. Na realidade, era para onde eu iria de qualquer maneira. Era só uma questão de tempo: agora ou depois (Butler, 1996: 35).

Lynn é lacônica ao comentar a seguir: “Eu não descreverei a enfermaria. É suficiente dizer que, quando me trouxeram para casa, eu cortei os pulsos”. O pai a salva, arrombando a porta, mas três anos depois, como ela diz, “a doença o pegou” (idem, *ibidem*). Normalmente, a doença manifestava seus sinais de descontrole a tempo de remover os DGDs – assim eram chamados os acometidos com a doença de Dureya-Gode - para uma enfermaria especializada. No caso de seu pai, a doença o atacou repentinamente. O pai matou a mãe, depois lhe removeu totalmente a pele; em seguida, rasgou e cavou através de sua própria pele e músculos, chegando a cavar até seu coração antes de morrer.

A mutilação de um ente querido e a auto – mutilação que a doença fictícia que Butler criou leva as pessoas por ela afetadas a perpetrar se tornam ainda mais chocantes quando descobrimos, ao ler um pós-fácio escrito pela autora ao final do conto, que ela se baseou em doenças reais para elaborar a enfermidade em questão. São três essas doenças, todas levando ao retardamento mental dos afetados: a coréia de Huntington, que só se manifesta na meia idade, a idiotia fenilcetonúrica, que pode ser evitada por uma dieta especial, e a doença de Lesch – Nyham, que leva também à auto-mutilação. Dessas três a mais terrível é sem dúvida a última, a que pode levar ao suicídio, executado da forma mais brutal possível e, o que é pior, totalmente inconsciente. Isso nos leva a pensar que a tentativa de tirar a própria vida de Lynn, quando pela primeira vez se depara com a extensão

do problema na enfermaria dos DGDs, faz todo sentido, pois é uma tentativa de ter controle sobre a própria morte, ou seja, de não se dar a chance de alguma vez fazê-lo inconscientemente....

Lynn, no entanto, depois da tenebrosa morte de seus pais, não tenta de novo matar-se; pelo contrário, decide seguir vivendo da melhor forma possível, entrando para a universidade para estudar biologia, com uma bolsa da fundação Dilg, entidade subvencionada e supervisionada por DGDs afluentes, e responsável pela manutenção de um centro de excelência de tratamento da doença. Ela diz que a universidade era difícil como a escola o havia sido, pois todos logo notavam sua condição de DGD. Além de não poder comer em público, já que a dieta preventiva consistia de “biscoitos de cachorro” que imediatamente a denunciavam, era obrigada a usar um emblema da doença num lugar visível que servisse de alerta caso algo lhe acontecesse, pois além da comida normal, os DGDs deviam evitar muitos dos remédios usuais. Cansada da discriminação, Lynn resolve ir morar numa república com outros estudantes DGDs; um deles é Alan Chi, por quem a jovem logo se sente atraída.

Alan e Lynn se aproximam ao descobrirem que ambos herdaram a doença tanto do pai quanto da mãe sendo, portanto, DGDs duplos, o que lhes resultava num prognóstico nada favorável. Alan tinha três anos quando sua mãe fora internada com sintomas da doença e seu pai, hospitalizado logo a seguir, morrera poucos anos depois. O rapaz consegue chocar Lynn ao lhe contar que já havia feito a vasectomia, pois não tolerava a idéia de gerar filhos que ele próprio poderia atacar; Lynn confessa que já havia considerado a possibilidade de esterilizar-se, mas que seria como matar “parte de si mesmo quando tanto em você já está morto” (idem, 42). Os jovens, unidos pela diferença, embora sem poder enxergar um futuro mais distante, começam a planejar seu casamento, e Alan, muitos anos sem notícias de sua mãe, afastado dela pelos próprios avós que o criaram, resolve visitá-la ao descobrir que ela está viva e encontra-se em Dilg, o centro de excelência de tratamento da doença que a havia acolhido nos últimos anos. A princípio, Lynn resiste à idéia de acompanhá-lo, as lembranças que guarda da última vez que visitou um centro de tratamento não sendo nada róseas.

Mas Alan a convence de que, por tudo que leu, Dilg é realmente diferente das enfermarias especializadas, os pacientes não sendo dopados o tempo todo para controlar a auto-destruição.

Ao chegarem a seu destino, o jovem casal se surpreende com Dilg, situada numa antiga e belíssima mansão, num entorno verde e montanhoso. Lá, são recebidos por uma médica, Beatrice, aparentando uns sessenta anos. Lynn tem uma sensação que ela é DGD – a maioria do pessoal de Dilg é sabidamente portadora da doença – mas estranha sua idade, já que os afetados não costumam passar dos quarenta. A narradora também se surpreende ao se deparar com o interior da mansão, que descreve como “um museu de arte”. Por todo lado, há esculturas e pinturas, que Beatrice revela terem sido feitas pelos pacientes de Dilg. Os jovens os vêem trabalhando em suas diversas atividades e, exceto pelo fato de todos estarem de alguma forma mutilados, parecem agora totalmente controlados. Lynn, que aos quinze anos havia visto a cena dantesca de pessoas “atacando seus próprios braços como se fossem animais selvagens” (idem, 50) não consegue entender o que se passa, já que Beatrice afirma que não usam nenhuma droga nova em Dilg.

Naomi, a mãe de Alan, uma talentosa escultora cega – no seu afã auto-mutilador, havia arrancado os próprios olhos – está, como os outros pacientes, extremamente concentrada no trabalho, a ponto de Beatrice ter que pegar as mãos dela com firmeza para que ela pare e dê atenção aos jovens. A reunião entre mãe e filho é emocionante; misturado à ternura do encontro há, no entanto, um momento de tensão, de ameaça velada, quando Naomi toca seus fossos oculares vazios e volta as mãos para os olhos do filho, mas como revela Lynn, “um instante antes que eu agarrasse a mão dela, Beatrice o fez” (idem, p. 58). Torna-se claro, ao longo do encontro dos três, que Lynn, apesar de acabar de conhecer Naomi, é tão sensível quanto Beatrice às possíveis mudanças em sua estabilidade precária, e quase tão capaz de controlá-la quanto a médica. Sentimos a extensão do preconceito de gênero no ressentimento de Alan quando pergunta, ao término da visita: “Qual é o problema? [...] Ela só obedece às mulheres?” (idem, p. 61).

Beatrice assim responde a essa questão:

Naomi só obedece a certas mulheres [...] E ela é às vezes lenta para obedecer. Ela é pior do que a maioria dos outros – provavelmente pelo dano que ela conseguiu se infligir antes que eu a trouxesse para cá [...] A maioria dos DGDs tem bom senso para não casar entre si e ter filhos. Eu espero que vocês dois não estejam pensando nisso [...] É um feromônio. Uma fragrância. E é ligada ao sexo. Homens que herdam a doença dos seus pais não tem nenhum traço da fragrância. Eles também tendem a ter menos dificuldade com a doença. Homens que a herdam de suas mães têm tanta fragrância quanto um homem pode ter. Eles podem ser úteis aqui porque pelo menos conseguem que os DGDs os notem. O mesmo acontece com as mulheres que herdam das suas mães, mas não dos pais. É só quando dois DGDs irresponsáveis se juntam e produzem filhas como Lynn ou eu que se consegue alguém que pode ajudar muito num lugar como este (idem, ibidem).

Beatrice a seguir explica a Lynn que ela não só, ao se formar, terá uma excelente oferta de emprego em Dilg, mas afirma acreditar que isso será somente um estágio em sua vida profissional, pois no futuro provavelmente ajudará a formar um novo refúgio para os DGDs em outra parte do país. Diz que a fundação Dilg, à caça de mulheres DGDs duplas, lhe havia cedido a bolsa de estudos já pensando em seu potencial.

Enquanto Lynn tenta absorver o conhecimento de seu até agora inconsciente dom, Alan se questiona se sua namorada já usava esse poder para influenciar seus companheiros de moradia, os DGDs controlados que com eles moravam, a manterem a casa arrumada; e ao protesto da jovem, que diz que só lhes lembrava do trabalho que haviam se comprometido a fazer, Beatrice explica a Lynn “Você os deixa à vontade [...] Você deixa a sua fragrância pela casa” (idem, p. 63). Alan começa a ficar cada vez mais irritado com a consciência da extensão do poder de Lynn, e, quando Beatrice lhes sugere que os dois trabalhem lá ao se formarem, e a namorada tenta convencê-lo de que Dilg realmente funciona, ele lhe diz: “Isto é algo que *voce* pode fazer. Desempenhar o papel de abelha-rainha num lugar cheio de abelhas operárias. Eu nunca sonhei em ser um zangão” (idem, p. 64). Sua raiva cresce quando descobre que o marido de Beatrice é paciente em Dilg. No entanto, após muita argumentação, ele confessa à médica que não

sabe o que pensar, quando ela lhe pergunta se ele vê uma outra saída para os DGDs além do tipo que Dilg oferece.

O jovem casal deixa a propriedade, prometendo pensar na proposta de Beatrice. Lynn, quando Alan lhe pergunta o que pretende fazer, afirma que, ao contrário dele, não tem alternativa, e acabará no comando de um centro de tratamento como Dilg, pois mesmo que o sonho da sua vida esteja longe da idéia de passar a sua vida cuidando de DGDs, não pode deixar de aceitar o que o seu dom lhe impingiu. Ela silencia o namorado com a afirmação: "Se o feromônio fosse algo que só os homens tivessem, você o faria" (idem, p. 67) Na última cena do conto, ao se despedirem da médica, a jovem não consegue olhar para trás, dizendo que "Por minutos longos e irracionais, eu me convenci que, se eu me virasse, eu me veria ali, grisalha e velha, diminuindo com a distância, desaparecendo" (idem, p. 68), ficando bastante claro que Lynn não deseja seguir os passos de Beatrice, mas que é realmente seu dom que lhe confere uma responsabilidade da qual não pode fugir.

As questões comuns à ficção científica, segundo Moylan (2000:4), são: Onde me localizo no mundo? O que está acontecendo? O que eu devo fazer? A jovem protagonista de "The Evening and the morning and the night" consegue enfrentar essas questões e sair-se excepcionalmente bem. A posição de Lynn no mundo é extremamente desconfortável: jovem e órfã, perdeu seus pais de forma trágica de uma doença que paira com uma espada de Democles sobre sua vida. Mas, apesar de tudo, decide seguir com sua vida, estudando e amando e, talvez porque Butler queira de alguma forma mostrar que a força do excluído pode surpreender, é a sua condição de gênero acoplada ao fato de ser dupla DGD que acaba lhe conferindo um poder especial, conduzindo-a a um destino que, apesar de nada agradável, não pode, por nada nesse mundo, recusar.

Gostaria de finalizar este trabalho refletindo sobre uma elaboração de Cohen (2000:55) a respeito dos monstros que a cultura humana produz:

Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos

culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativa à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos.

Creio que Butler, ao criar essa doença monstruosa, estava bastante consciente de que ia mexer com a nossa percepção não só da diferença, mas também da idéia dos limites e da responsabilidade. Assim, quando Lynn finalmente consegue perceber, no final do texto, um aporte positivo da sua tão sofrida diferença, Butler nos deixa a pergunta do que podemos fazer com nossas próprias limitações, e com a esperança de que, por mais que nos pareça impossível, talvez possamos fazer delas algo de bom.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BUTLER, Octavia. "The Evening and the morning and the night". *Bloodchild and other stories*. New York: Seven Stories Press, 1996
- COHEN, Jeffrey Jerome. "A cultura dos monstros: sete teses". In SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). *Pedagogia dos monstros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- DE LA ROCQUE, Lucia & TEIXEIRA, Luiz Antônio. "Frankenstein, de Mary Shelley, e Drácula, de Bram Stoker: gênero e ciência na literatura". *História, Ciência, Saúde: Manguinhos*, VII, 1, Março - Junho 2001: 11 - 34.
- MOYLAN, Tom. *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*. Boulder, Colorado: Westview Press, 2000.
- ROBERTS, Adam. *Science Fiction*. The New Critical Idiom. London: Routledge, 2000.
- SCHOLÉS, Robert. *Structural Fabulation*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1975.

DIVERSIDADE E DIFERENÇA

'Can the subaltern speak?': vozes femininas contemporâneas da África Ocidental

Peônia Viana Guedes
UERJ

Um dos primeiros e mais significativos textos para o estudo da questão de o "sujeito subalterno" é sem dúvida "On Some Aspects of the Historiography of Colonial India", de Ranajit Guha, publicado em 1982. Guha e seus colaboradores foram influenciados por Michel Foucault que defende em *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*, de 1980, a existência do que ele chama de "conhecimento subjugado", ou seja, "todo um conjunto de conhecimentos que foram desqualificados como inadequados ou insuficientemente elaborados: conhecimentos ingênuos, colocados em uma posição inferior na hierarquia dos conhecimentos, abaixo do nível exigido pela cognição e pela cientificidade" (FOUCAULT, 1980: 82). O projeto de Ranajit Guha e do grupo de intelectuais indianos que se dedicaram aos chamados Estudos Subalternos é repensar a historiografia cultural da Índia a partir de uma perspectiva que leve em consideração as suas margens silenciosas ou silenciadas, marcadas por uma violência epistêmica e pela opressão imperialista, margens que abrangem homens e

mulheres, sejam eles camponeses analfabetos, indivíduos de tribos culturalmente isoladas ou desprezadas, intocáveis das castas hindus, membros do subproletariado urbano e tantos outros que nunca tiveram uma voz própria, uma posição de fala.

Guha argumenta que:

A historiografia do nacionalismo indiano foi por muito tempo dominada pelo elitismo - elitismo colonialista e elitismo nacionalista-burguês - ... ambos compartilhando o preconceito de que a construção da nação indiana e da consciência nacionalista que sustentaria este processo teriam que ser exclusiva ou predominantemente resultantes de um projeto das elites indianas. Nas historiografias colonialistas e pós-colonialistas as conquistas obtidas foram creditadas aos administradores coloniais, à política, instituições e cultura britânicas; nos escritos nacionalistas e neo-nacionalistas as conquistas foram atribuídas às personalidades, instituições, atividades e idéias de uma elite indiana (GUHA:1982,1). Contra esta posição de privilégio de uma elite indiana representar quase que monoliticamente a voz do Outro, Ranajit Guha cria uma categoria de sujeitos subalternos, uma categoria heterogênea, com grandes diferenças regionais, mas com voz própria, que ele chama de "a política do povo", e que, na sua opinião, operou eficiente e vigorosamente durante todo o período de colonização da Índia, fazendo as necessárias adaptações ao imperialismo britânico mas resistindo de uma maneira muitas vezes silenciosa mas obstinada ao domínio imperial.

Neste artigo darei mais destaque à posição teórica sobre a posição de fala do subalterno defendida por Gayatri C. Spivak, apresentada em seu famoso ensaio "Can the Subaltern Speak?: Speculations on Widow Sacrificing" (1985), e, de alguma maneira retomada e reformulada em dois outros ensaios intitulados "Who Claims Alterity?" (1989), e em "Foreword: Upon Reading *The Companion to Postcolonial Studies*" (2000).

Em "Can the Subaltern Speak?", Gayatri C. Spivak argumenta que, a despeito dos muitos aspectos positivos do projeto de estudos subalternos desenvolvidos por Ranajit Guha e seus colaboradores, ela se mantém cética quanto à possibilidade da criação de uma posição de fala para os grupos e indivíduos verdadeiramente subalternos. As dificuldades, ambigüidades, e contradições envolvidas na construção de uma categoria de "subalterno", que tenha uma fala clara e precisa, que possa enfrentar com sucesso tanto as

práticas e estratégias coloniais quanto as tentativas de homogeneização dos diferentes grupos de subalternos, levam Spivak a crer que não possa existir um “sujeito subalterno” que se conheça e fale por si mesmo. Quanto à posição da mulher como sujeito subalterno, Spivak argumenta que, “não existe um espaço de onde o sujeito subalterno (gendrado) possa falar ... O sujeito subalterno feminino não pode ser ouvido ou lido ... O subalterno não pode falar” (SPIVAK: 1985, 129-130). Em seus dois outros artigos já mencionados, Spivak desenvolve conceitos interessantes para nossa reflexão sobre a literatura produzida por mulheres em sociedades pós-coloniais, que poderiam ser consideradas “subalternas” e que encontraram sua voz, se fizeram ouvir, e narraram suas histórias. Em “Who Claims Alterity?” (1989), Spivak argumenta que a figura do subalterno gendrado compreende tanto aquela figura feminina que é considerada apenas como um objeto de conhecimento, um informante nativo das histórias orais de sua cultura, quanto a mulher indiana que, embora pertencendo a uma elite intelectual, ainda é considerada um sujeito subalterno, que vai contar uma história alternativa, e que não necessariamente reflete a situação real vivenciada pelo outro tipo de sujeito subalterno. Spivak termina o artigo dizendo que um item deveria estar sempre presente nas trocas de experiências entre intelectuais de mundos diferentes; ela adverte em tom que considero irônico:

Como costuma acontecer, gerações como a minha ... que viveram um processo de transição ... grupos como o meu ... que circulam diaspóricamente dentro de padrões de ‘colonização interna’ e que trabalham com as questões culturais deveriam colocar um item em nossas agendas quando nos dirigimos a grupos como os de vocês, sérios e convictos radicais urbanos e metropolitanos: nós precisamos ter sempre em mente o constante e persistente desaprender do privilégio de pertencer a uma elite pós-colonial num universo neocolonial (SPIVAK: 1989, 289).

Na introdução ao recente *Companion to Postcolonial Studies* (2000), Gayatri Spivak comenta como uma maior atenção às questões de gênero em suas especificidades está sendo dada pelos estudos pós-coloniais. No final da introdução, Spivak expressa o desejo de que os estudos pós-coloniais prosperem, sempre numa perspectiva autocrítica, e que as chamadas “minorias modelo” não nos façam esquecer de que outras minorias estão

ainda sendo “subalternizadas” e se encontram “alijadas da possibilidade de mobilidade social” (SPIVAK: 2000, xxi).

É importante mencionar que outras correntes críticas contemporâneas discordam do posicionamento de Spivak, acreditando na possibilidade do colonizado e do subalterno terem uma voz bastante eficaz, apontando para as estratégias subversivas utilizadas por escritores do chamado Terceiro Mundo, que desconstróem o discurso eurocêntrico e patriarcal do colonizador, utilizando a língua inglesa como forma de expressão mas modificando a tradição literária estética e ideologicamente aceita através da introdução de elementos da forte tradição oral de suas diferentes culturas, da constante referência a seus mitos e lendas, e da representação da condição feminina de sujeito duplamente colonizado. Em “Signs Taken for Wonders” (1985), Homi Bhabha enfatiza a importância do texto colonial como instrumento de controle mas aponta para a profunda ambigüidade existente na aparente fixidez da epistemologia colonialista. Para Bhabha, o caráter emblemático do livro inglês é um dos sinais mais importantes dentre aqueles considerados como verdadeiras maravilhas pelo colonizador, que pensa poder controlar a imaginação e as aspirações do colonizado por apresentar situações e experiências consideradas superiores a qualquer coisa que o colonizado possa aspirar a vivenciar. Bhabha argumenta que este controle não se dá necessariamente pois do contato do colonizador e do colonizado, através de suas diferentes manifestações, resultam modalidades híbridas de expressão que desafiam conceitos de autenticidade e pureza, sobre as quais o poder colonial se apóia. Para Bhabha o hibridismo é uma forma altamente eficiente de oposição subversiva, expondo as formas de discriminação e dominação colonial. Para Bhabha a possibilidade da fala do subalterno conseguir vencer os obstáculos já mencionados existe quando esta fala imita parodicamente o discurso dominante, subvertendo e ameaçando a autoridade que legitimou o discurso do colonizador. Em outro artigo interessante, “Problems in Current Theories of Colonial Discourse” (1987), Benita Parry prefere privilegiar as idéias de Frantz Fanon, que em obras como *Black Skin, White Masks* (1952) and *The Wretched of the Earth* (1968) defende um idéia mais radical de descolonização como pro-

cesso de oposição frontal à dominação colonial. Parry, seguindo Fanon, aponta a presença altamente perturbadora do colonizado em textos pós-coloniais que são frequentemente lidos sem o reconhecimento desta importante presença que desafia o poder do colonizador (PARRY: 1987, 27-58).

Tendo mencionado brevemente algumas idéias teóricas e críticas sobre a possibilidade do colonizado ou do subalterno ter uma posição de fala que possa enfrentar com sucesso as práticas e estratégias coloniais, eu gostaria de exemplificar minha crença na criação desta posição de fala, clara, diferenciada, e frequentemente subversiva introduzindo a questão da literatura africana contemporânea e utilizando dois romances de escritoras da África Ocidental que mostram como o "sujeito subalterno" pode falar alto e claro em sua própria voz. A linguagem é um local de luta no discurso pós-colonial pois o processo de colonização começa primordialmente através da linguagem. O controle exercido sobre a linguagem pelo poder colonial - quer através do apagamento das línguas nativas, quer pelo estabelecimento da linguagem colonial como "padrão" pelo qual se medem possibilidades de ascensão pessoal e profissional - permanece sendo o mais poderoso instrumento de controle cultural. A linguagem fornece os termos pelos quais o mundo passa a ser conhecido; sistemas de valores, conceitos, e mesmo noções aparentemente simples sobre as coisas e fatos do dia-a-dia se tornam a base do sistema sobre o qual os vários discursos coloniais como o social, o político, o econômico e o cultural são construídos. A palavra "África" para nomear todo um continente, por exemplo, foi determinada por formações históricas e culturais européias que tiveram pouca ou nenhuma correspondência com os complexos fatores históricos, políticos, lingüísticos, religiosos, econômicos e culturais que unem em um certo nível mas que em nível mais amplo e significativo separam e distinguem as diversas sociedades do continente africano.

Várias formas de resposta à tentativa de dominação através da imposição da linguagem do colonizador se fizeram sentir no processo de descolonização mas duas delas são mais importantes para o nosso estudo da literatura e cultura africanas: a rejeição à linguagem do colonizador e a

utilização subversiva desta mesma linguagem. Dois exemplos de famosos autores africanos nos vêm imediatamente à lembrança: por um lado, o romancista e crítico queniano Ngugi wa Thiong'o, autor de *The Language of African Literature* (1981) e de várias outras obras, que representa a posição de rejeição ao inglês, língua do colonizador. Toda sua obra é escrita em kikuyu - sua língua nativa - e ele argumenta que por sua escolha de forma de expressão ele reafirma sua identidade como indivíduo, uma identidade que a linguagem e a cultura do colonizador tentaram apagar. Por outro lado, poderíamos citar o também crítico e romancista queniano Chinua Achebe, autor de *The African Writer and the English Language* (1975) e de várias outras obras críticas e ficcionais, que defende, muito conscientemente, a posição oposta. Como ele argumenta na obra citada, ele não considera justo abandonar sua língua nativa em favor da língua do colonizador mas reconhece que, apesar de uma sensação de traição à sua língua nativa, ele vai fazer uso da língua do colonizador para ser mais amplamente ouvido mas que utilizará todas as estratégias de subversão para denunciar a opressão do sistema colonial. Estas duas diferentes posições em relação ao uso da língua como forma de expressão literária, claramente expressas e defendidas por dois famosos autores quenianos de diferentes etnias - kikuyu e ibo - representam apenas uma das inúmeras complexidades que marcam a literatura, cultura e discursos africanos.

Outro problema que chama a atenção daqueles que estudam a literatura contemporânea produzida por escritoras africanas é a consciência da "dupla colonização" que oprime as mulheres que vivem em sociedades que sofreram e ainda sofrem os efeitos tanto da ideologia colonial quanto da ideologia patriarcal. Só muito recentemente estudos feministas e pós-coloniais têm se voltado para as condições particulares de mulheres que vivem em diferentes sociedades e tentado formular políticas que levem em consideração as particularidades de cada sociedade. Como argumenta Gayatri Spivak em seu artigo "Three Women Texts and a Critique of Imperialism" (1985), o que pode ser considerado uma obra ou uma política de liberdade radical em um grupo social, pode se constituir em um agente de colonização em outros grupos sociais (SPIVAK: 1985, 43-61).

Ainda outro problema encontrado no estudo da literatura africana, desta vez na produzida por escritores e críticos, é um mascaramento da verdadeira situação vivida pelas diferentes sociedades africanas. Numa tentativa de oferecer às novas gerações um passado de dignidade e glória, esses escritores descreveram e ainda descrevem o passado africano em termos extremamente positivos, desconsiderando tudo aquilo que poderia ser considerado negativo ou ofensivo pelas novas gerações de africanos e pelos leitores de outros países. Muito marcante nesse processo de mascaramento ou apagamento da verdadeira realidade, é o lugar e papel que esses escritores e críticos dão à mulher africana, criando uma representação positiva e idealizada que em quase nada corresponde à realidade. Na maioria das sociedades africanas as mulheres ocupam uma situação marcadamente inferior, não têm qualquer voz ativa em discussões ou processos decisórios da comunidade, são consideradas objetos de troca cujo valor é definido pela oferta do dote, são freqüentemente espancadas, abandonadas se não são capazes de gerar filhos homens, e são objeto de chacota em provérbios e narrativas orais populares.

Nos textos das escritoras africanas contemporâneas, em sua grande maioria de cunho autobiográfico, pode-se perceber uma tentativa de reconciliação das contradições de suas vidas, contradições entre uma percepção do papel tradicional que a sociedade espera e cobra delas e as demandas advindas de uma nova existência marcada pela possibilidade de estudo e de desempenho profissional. Na maioria dos textos produzidos por escritoras africanas como Buchi Emecheta, da Nigéria, Ama Ata Aidoo, de Ghana, Grace Ogot, do Quênia, Barbara Kimenye, de Uganda, Lauretta Ngcobo, da África do Sul, e de muitas outras escritoras que poderíamos mencionar aqui, os temas mais comuns são a valorização excessiva da maternidade que entra em conflito com o desejo de auto-realização da mulher, a questão dramática da infertilidade feminina, a culturalmente autorizada infidelidade masculina, os efeitos da desigualdade econômica e social que marca a posição da mulher na maioria das sociedades africanas, e as dificuldades enfrentadas nos processos de imigração e assimilação de novas culturas. Nos textos das autoras contemporâneas africanas podemos notar uma ên-

fase na tradição oral e na experiência coletiva dos diversos grupos sociais, uma estratégia literária que procura envolver o leitor na narrativa através de uma comunicação bastante direta, o uso do humor e da ironia no tratamento de temas muitas vezes dolorosos, e a firme crença da sobrevivência física e espiritual através de uma forte ligação com os membros da comunidade.

Para ilustrar brevemente alguns dos pontos aqui levantados, escolhi duas escritoras contemporâneas da África Ocidental - Buchi Emecheta, da Nigéria, e Ama Ata Aidoo, de Ghana - que, no meu entender, mostram em sua ficção como o "sujeito subalterno" - mesmo como mediador daquele subalterno que não pode falar ou ser lido - pode contar sua história ou aquela de suas mães e avós numa voz alta e clara, como será demonstrado na discussão de dois romances destas autoras.

Buchi Emecheta, nascida em 1945 na Nigéria, pode ser considerada a mais prolífica e conhecida das escritoras da África Ocidental. De etnia ibo, Emecheta viveu por alguns anos em Lagos e nos anos 60 imigrou para a Inglaterra com seu marido e filhos. Autora de 14 romances e objeto de vários estudos críticos, Emecheta descreve em vários de seus romances, de cunho autobiográfico, a experiência de uma jovem imigrante lutando contra o preconceito dos ingleses em relação aos imigrantes africanos, a atitude machista dos homens africanos em relação a suas mulheres e filhos, e a luta das jovens africanas por auto-realização, por direito de acesso ao sistema educacional, e por toda uma realização pessoal e profissional.

Na minha opinião, os romances mais interessantes de Emecheta são aqueles situados na Nigéria, no período compreendido entre o início do colonialismo inglês e o final da 2ª Guerra Mundial, romances que exploram as mudanças sofridas pela sociedade africana do ponto de vista de protagonistas femininas. Em *The Joys of Motherhood* (1979) Emecheta usa experiências familiares - acontecidas com sua avó e com sua mãe - para narrar a história de Nnu Ego, jovem abandonada pelo primeiro marido quando não consegue conceber um filho. Num segundo casamento, após o nascimento de oito crianças, Nnu Ego acaba tendo que enfrentar as mu-

danças sociais sofridas pela sociedade nigeriana e que a colocam em confronto com novos papéis e valores de uma sociedade em transição. No final do romance, Nnu Ego é destruída pelas expectativas frustradas de uma vida devotada aos valores familiares tradicionais. Abandonada pelo marido e filhos Nnu Ego perde totalmente sua frágil identidade:

Por algum tempo Nnu Ego suportou tudo sem qualquer reação, até que sua mente começou a ficar cada vez mais vaga ... uma noite ela se deitou à margem da estrada, pensando ter chegado em casa. Lá ela morreu, sem filhos para segurar sua mão ou amigos para conversar. Ela nunca tinha feito muitos amigos, sempre tinha estado muito ocupada com a alegria de ser mãe (224).

Ama Ata Aidoo, nascida em 1942 em Ghana, escreve em vários gêneros - drama, ficção e poesia - e, além de escritora, tem participação ativa nos movimentos políticos, educacionais e culturais da África. Morando no Zimbabwe há muitos anos, Aidoo explora em sua obra o confronto entre africanos e europeus, a dramática situação neocolonial na África, os conflitos entre homens e mulheres africanos, e, principalmente, a responsabilidade que ela acredita terem todos os africanos na construção de uma nova sociedade africana.

Em *Our Sister Killjoy: or, Reflections from a Black-Eyed Squint* (1977), Aidoo narra, numa prosa poética e não linear, a viagem literal e metafórica da jovem Sissie (uma corruptela de "sister"), estudante escolhida para representar Ghana numa viagem à Europa. Inicialmente, numa pequena cidade alemã na Bavária, Sissie confronta preconceitos raciais e é tratada como uma curiosidade, um animal raro:

Sissie na Bavária era uma garantia de sucesso automático em qualquer atividade organizada pelos voluntários ... Para os nativos, a simples presença da jovem africana era sensacional ... E eles arregalavam os olhos ao ver suas roupas. Que interessantes. E apontavam para seu sorriso. Seu nariz. Sua boca. Os olhos deles brilhavam. Não pensavam que ela poderia sentir-se embaraçada (43).

Na pequena cidade Sissie faz amizade com a jovem Marija Sommer, cuja ignorância sobre a África e africanos e uma profunda solidão, a levam

a sentir uma atração por Sissie, pela diferença entre as duas. Nas conversas entre as jovens, toda as questões raciais, do colonialismo, do nacionalismo, e das relações humanas são apresentadas em trechos alternados de prosa e poesia que mostram como Sissie começa a se dar conta de sua identidade como mulher africana.

Em Londres, a segunda experiência de vida na Europa, coloca Sissie frente a frente com outro problema, o dos eternos estudantes africanos, incapazes de fazer o retorno a Ghana depois de terem tido uma experiência européia: “Quando a reunião acabou, todos eles vieram falar comigo, tentando me dar justificativas. Então eu não me senti mais ridícula, apenas triste. Porque esta é também a tragédia - tentar explicar a decisão de não voltar para casa. Tantas versões e cada uma mais patética e menos convincente que a outra” (121). Também em Londres Sissie experimenta o amor que reconhece sua verdadeira identidade - “Eu sei que todos a chamam de Sissie, mas qual é seu verdadeiro nome?” (131) - e a dor da morte do jovem Kunle, e termina voltando para Ghana; “Ela estava de volta à África. É isto parecia como mel na língua: uma mistura de total doçura e certa aspereza ... Ah, África. Louco e velho continente ...” (133).

Nesses dois romances, de temas e estratégias narrativas totalmente diferentes, duas escritoras da África Ocidental, exploram os conflitos entre África e Europa, entre homens e mulheres africanos, representando o mundo através da visão feminina. Depois desta leitura não há como não acreditar que o subalterno, entendido num contexto bem mais amplo, possa falar, ser lido e ser entendido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AIDOO, Ama Atta. *Our Sister Killjoy: or, Reflections from a Black-Eyed Squint*. Harlow: Longman, 1977.
- BHABHA, Homi K. "Signs Taken for Wonders". In: ASHCROFT, Bill et al. (Eds.). *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge, 1997. pp. 29-35.
- EMECHETA, Buchi. *The Joys of Motherhood*. New York: George Braziller, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*. New York: Pantheon, 1980.
- GUHA, Ranajit. "On Some Aspects of the Historiography of Colonial India". *Subaltern Studies 1: Writings on South Asian History and Society*. Delhi: OUP, 1982.
- PARRY, Benita. "Problems in Current Theories of Colonial Discourse". *Oxford Literary Review* 9 (1-2): 27-58.
- SPIVAK, Gayatri C. "Can the Subaltern Speak?: Speculations on Widow Sacrifice". *Wedge* 7 (8), 1985: 120- 130.
- . "Three Women Texts and a Critique of Imperialism". *Critical Inquiry* 12 (1), 1985: 43-61.
- . "Who Claims Alterity". In: KRUGER, Barbara and MARIANI, Phil (Eds.). *Remaking History: Discussion in Contemporary History*. Seattle: Bay Press, 1989. pp. 269-292.
- . "Foreward: Upon Reading the *Companion to Postcolonial Studies*". In: SCHWARZ, Henry and SANGEETA, Kay (Eds.). *A Companion to Postcolonial Studies*. New York: Blackwell: 2000. pp. xv-xxii.

(Re)visões da diáspora negra: os entre-lugares migratórios e identitários na ficção de Dionne Brand

Roland Walter
UFPA

Segundo James Clifford, o conceito da “poetics of displacement” sugere movimento, deslocamento, desarraigamento, repressão, transposição metonímica, e uma estratégia discursiva.¹ Ou seja, ele abrange uma experiência vivida e uma estratégia narrativa do escritor, articulando um deslocamento espacial, temporal e/ou psicológico. A migração, vista como dialética descontínua entre o que Glissant chama “rootedness and errantry,”² tornou o Caribe numa das zonas de contato interamericanas *par excellence*. Desde o período inicial da colonização até a presente reestruturação hegemônica neoliberal, o Caribe, talvez como nenhum outro espaço nas Américas, tem sido sujeitado à mestiçagem de culturas e identidades, funcionando como fonte de mão-de-obra barata nos fluxos esquizofrênicos das diversas fases do capitalismo. O impacto desta (neo)colonização sobre a cultura, a realidade e a vida caribenha era e é tal que a maior parte dos caribenhos define a sua identidade e sua posição de sujeito como sendo

localizadas *entre* diferentes locais geográficos e sistemas significantes híbridos. Esta hibridização cultural produz ambivalências e ambigüidades identitárias por causa do contínuo efeito latente do sistema de valores imperiais sobre os sujeitos (neo)colonizados.³ Profundamente arraigada na história da escravidão transatlântica, no imperialismo e no (neo)colonialismo, a migração caribenha põe os caribenhos perante uma mudança constante de atitudes, costumes e pontos de vista. O que domina nesta *performance* de diferentes *ethos* e cosmovisões *entre* o aqui e o lá é um limiar existencial vivido e/ou narrado caracterizado por relações deslocadas. Perante este fundo sociocultural, este ensaio problematiza como os personagens nos dois romances de Dionne Brand, *In Another Place, Not Here* (1986) e *At the Full and Change of the Moon* (1999),⁴ vivem e agem neste limiar existencial. O assunto-chave que guia esta análise, portanto, é como os personagens negociam as suas identidades e posições *entre, dentro e além* das múltiplas fronteiras internas e externas.

O tema principal de *In Another Place, Not Here* é uma política de locação multidimensional: não somente uma locação geográfica, como o título indica, mas uma locação *no/a* e *pelo/a* corpo, sexo, gênero, cor e história. Ligando estas locações Brand cria um duplo espaço tensivo entre (1) dois lugares, Toronto e Grenada, e (2) duas mulheres afro-caribenhas, Elizete e Verlia. Este espaço é determinado por um presente que evoca a história do atlântico negro, a escravidão, o sistema da casa grande e senzala e a resistência à colonização. Neste complexo cronotopo, um espaço fronteiro multi-cultural, Brand desenvolve a busca de identidade de Elizete e Verlia. Ambas nasceram na ilha, mas enquanto Elizete nunca saiu da terra e trabalha nos canaviais de açúcar, Verlia foi para Toronto e integrou-se no movimento negro da década 70. Incapaz de se sentir em casa na sociedade canadense devido tanto à constante 'outrização' pela sociedade canadense como à saudade pela terra natal, Verlia volta a Grenada na década 80 com o objetivo de organizar os trabalhadores de cana. Lá conhece e se apaixona por Elizete. Durante a invasão da ilha pelos americanos Verlia perde a vida e logo depois, Elizete vai para Toronto, impelida pela saudade de Verlia, de conhecer o lugar onde ela viveu grande parte de sua vida. A narrativa

descontínua, movendo-se entre as perspectivas de Verlia, Elizete e um narrador anônimo, descreve a relação das duas mulheres e as suas histórias num movimento flutuante entre o Caribe e Canadá, o passado e o presente.

A ilha caribenha e Toronto constituem um espaço fronteiriço onde as temporalidades discrepantes do passado e do presente determinam as histórias fragmentadas de Elizete e Verlia. A narrativa fragmentada media as experiências de diáspora delas, experiências, nas palavras de James Clifford, de "living here and remembering/desiring another place".⁵ Ainda que Elizete se sinta em casa na terra natal, identificando-se tanto com a flora e fauna como com o povo da ilha, ela sonha em fugir da sua posição de mulher: "I born to clean Isaiiah' house and work cane since I was a child and say what you want Isaiiah feed me and all I have to do is lay down under him in the night and work the cane in the day" (4). Quando conhece Verlia, o desejo de mudar de lugar, por enquanto, se dissolve no "plain wash and sea" de Verlia (5). Afundando-se nas águas de Verlia ela começa a se descobrir-se e, através da (diferença da) outra, tomar conta do seu destino ativamente. Brand, portanto, enfatiza a relação lésbica, imbuída de consciência feminista, como meio de emancipação e descolonização – como possibilidade para mulheres de criar um lugar de liberdade e auto-determinação no espaço alienador da estrutura patriarcal caribenha. Enquanto que esta relação faça Elizete entender que uma "woman can be a bridge from these bodies whipping cane. A way to cross over" (16), Verlia aprende nela o seu próprio desarraigamento. Tentando politizar os trabalhadores de cana, ela se estranha perante a desconfiança desta gente humilde. O clima, o duro trabalho no campo, a comida e os costumes diferentes, a falta das informações internacionais e a saudade pela amiga em Toronto fazem que Verlia se sinta no fim do mundo, ou seja: entre lugares. Percebendo as raízes que ligam Elizete com a terra natal, ela compreende o seu próprio desarraigamento, tanto na ilha como em Toronto.

Para Elizete, Verlia só ama uma coisa: a revolução. Quando a adolescente Verlia chega à Canadá, seduzida pelas imagens de televisão que a tinham estranhada da ilha, e percebe o drama da tentativa de assimilação

dos parentes (perda de identidade caribenha; branqueamento pela internalização dos valores dominantes; a vontade dos imigrantes de cumprir com as regras do jogo⁶), ela opta pela conscientização e pelo ativismo políticos. Mediante o trabalho político no movimento afro-canadense, Verlia recria a sua identidade como lugar desde o qual a renomeação (e portanto a recuperação) daquele espaço alienador da sociedade dominante se abre como possibilidade. Além disso, a conscientização política possibilita a ela arraigar o seu ego na experiência coletiva da luta descolonizadora dos povos oprimidos na África e nas Américas. Em outras palavras, a descolonização mental de Verlia implica que a sua pequena ilha natal no Caribe e a sua identidade caribenha fragmentada e alienada comecem a adquirir um novo sentido dentro de uma ordem mundial determinada pela lógica global divisora do colonialismo, imperialismo e capitalismo. De volta em Grenada, Verlia, com toda a dificuldade de se tornar um intelectual *orgânico* (no sentido de Gramsci), desenvolve uma identidade local arraigada na história global que se fratura na experiência do lugar. Olhando os canais de açúcar e as ruínas de engenhos Verlia visualiza o sofrimento dos escravos e, desde um entre-lugar temporal, observa: "This place is old as water and since then Black people drown here in their own sweat" (84). No seu diário, comentando sobre o ódio internalizado, a violência e o sofrimento que caracterizam a vida diária na ilha, ela elabora este ponto: "This place holds you down with an unweighable load It's the fact Intangible fact of this place. It's not possible to get rid of that. So much would have to have not happened. It's like a life sentence. Call it what we want – colonialism, imperialism – it's a fucking life sentence" (214-215). Verlia, portanto, consegue tirar conhecimento da sua entre-identidade: um saber que quero chamar *fronteiriço* porque se cria entre as fronteiras do local e do global, do passado e do presente, de Toronto e de Grenada, dela e das outras.

Elizete, depois da morte de Verlia, vai para Toronto em busca do passado da amante. Lá, mediante a experiência do desarraigamento total ela aprende que as suas raízes só e unicamente se encontram na ilha. Muda num ambiente racista e individualista, Elizete percorre as ruas frias em busca de trabalho e amizade. Tendo fugido da violência patriarcal e da

exploração da mão-de-obra nos canaviais de açúcar, ela descobre que a escravidão é um fenômeno mundial. Nestes trechos do livro, Brand articula a sua crítica mais feroz contra um mundo patriarcal branco cujo poder fálico subalterniza o mundo: "A man you don't know bends you against a wall, a wall in a room, your room. He says this is the procedure, he says you have no rights here, he says I can make it easier for you if I want, you could get sent back. His dick searches your womb. He says you girls are all the same, whores, sluts, you'll do anything. His dick is a machete, a knife. ... He shakes the blood off his knife and leaves. This time they searched her skin, this time they found nothing and took it, too. Elizete, flat against the immense white wall, the continent ... spread-eagled against the immense white wall, the continent" (89). Ao passo que as formas de subalternização tenham mudado durante os diversos estágios da globalização (isto é, desde a expansão ocidental no século 16), a estrutura hierárquica de poder do sistema hegemônico mundial continua opondo opressores e oprimidos tanto nos canaviais de açúcar das periferias como nas cidades dos centros. O que Brand enfatiza, portanto, é que no presente estágio da migração globalizada e da hibridização cultural, fronteiras geográficas podem ser passadas com mais facilidade enquanto que as fronteiras que separam gêneros, raças, etnicidades e os centros das periferias persistem. Migrantes como Elizete e Verlia constituem a margem, isto é, a alteridade interior, que marca o limite da estrutura de poder do Ocidente. Para sobreviver a esta experiência diaspórica, Brand sugere dois caminhos interligados: solidariedade e união de mulheres e conscientização política que levam à auto-determinação. Quando Elizete encontra Abena em Toronto as duas mulheres compartilham as suas histórias, nutrindo suas psiques fragmentadas. Juntas as palavras das duas mulheres criam um alternativo espaço enunciativo que fica *entre* polos extremos e, por isso, abre uma possibilidade de transcendê-los. Neste sentido, Abela conota este espaço, que é também o próprio espaço da escrita brandiana, dizendo que "... what she herself had to tell would fit well *in the middle* of this noise. She knew that it had a place *in between* names and grass and murmuring. That way it would go" (241; *mi ênfase*). O laço entre mulher e palavra oral cria no romance a ponte para mulheres "to cross over" (16).

At the Full and Change of the Moon focaliza o que Verlia em *In Another Place, Not Here* chama a “pena perpétua” (215) do peso histórico como fonte da presente fragmentação, alienação e migração caribenha. Eula descreve este seu ser-no-mundo caribenho dos anos 80 como uma “whole broken-up tragedy, standing in the middle of the world cracking”, e a sua família como sendo “scattered out with a violent randomness” (258). Delineando o desarraigamento de uma família caribenha por toda a parte da diáspora africana durante seis gerações, o romance busca possíveis explicações com respeito a esta fragmentação e dispersão. Ao contrário do primeiro romance, *At the Full and Change of the Moon* traça a descontinuidade caribenha num movimento cronotópico linear dos anos 20 do século 19 aos anos 90 do século 20 e do Caribe para outras partes das Américas e da Europa. Esta ênfase na continuidade da descontinuidade funciona como quadro de uma linha fragmentada de vidas deslocadas dentro de um espaço infinito caracterizado pela falta de fronteiras que delimitem um lugar-casa. Para Eula, que trabalha no correio em Toronto, este lugar-casa significa: 1) um lugar geográfico (“a village where I might remain and not a village I would leave” 247), (2) uma árvore genealógica não fragmentada (one single line of ancestry” 246) e (3) uma memória extraível (“one line full of people who have no reason to forget anything” 246-47). A narrativa linear do romance, portanto, ressalta a invisibilidade, a sombra inexplicável de uma linha contínua de vidas deslocadas por distâncias geográficas e emocionais, loucura, solidão, ódio, auto-desdém e violência espiralando de uma forma ou outra de geração para geração. Dentro do “meta-archipelago” caribenho, que segundo Benítez-Rojo tem “neither a boundary nor a center”⁷, os personagens do romance andam à deriva como destroços nos “damp and hungry interstices” do mundo onde as fronteiras visíveis e invisíveis constituem obstáculos invencíveis (167). Estas fronteiras que demarcam os destinos dos personagens são interna(lizada)s e externas, aceitas e rejeitadas, minadas e recriadas, mapeando uma “fronteirização” específica do meta-espaço caribenho.⁸ Tanto as divisões de classe, gênero e cor como a internalização dos valores metropolitanos são histórias locais que se chocam nas mentes e nos corpos dos caribenhos com as histórias globais. Trafegando drogas nos

Estados Unidos, trabalhando no correio em Canadá, sentado debaixo de uma árvore pensando sobre o passado, rompendo o tédio de um relacionamento heterossexual via bissexualidade em Trinidad, ou trabalhando como prostituta na Europa, os personagens seguem invisíveis caminhos serpentes, e portanto incompreensíveis para eles, que remontam ao passado. Brand mina as histórias dos personagens como lugares-memória com o objetivo de descodificar as raízes dos seus egos fragmentados. Por um lado, portanto, o passado individual, onde o local e o global se cruzam, explica parcialmente a migração e a fragmentação e alienação emocional: o abuso sexual, o machismo, a imposição e internalização de valores culturais alheios, a participação nas guerras dos colonizadores, as chamas assassinas dos campos de petróleo Shell, entre outros.

Mas Brand vai ainda mais longe, buscando nas águas profundas e turvas da memória coletiva os traços enterrados que explicam o passado individual dos personagens; ou seja, o porquê que criou as circunstâncias propícias às desterritorializações geográficas, sexuais e culturais deles. O romance começa e termina no passado: a escravidão e a resistência dos escravos; isto é, o passado funciona como quadro do presente, estruturando-o e determinando-o. Através da libertação de uma menina escrava, Bola, pelos poderes mágicos de *obeah* da sua mãe, Brand inicia a diáspora da família na *marriage*, ou seja na fuga do afro-caribenho da escravidão. Mas Bola sente a falta da mãe, de um centro estável que a guiasse da infância para a adolescência. Como mulher egocêntrica que nunca aprendeu de verificar os seus atos e o seu comportamento, Bola traduz a liberdade do seu ego desarraigado em desejo, uma libido vivida sem fronteiras e dá à luz a uma dinastia de descendentes com homens diferentes. Bola, em consequência da sua experiência, não é o centro estável em volta do qual os seus filhos podem crescer; pelo contrário, marcada pela ausência da mãe escrava e sua própria fuga, ela estimula a dispersão dos seus filhos para o mundo. Em outras palavras, a diáspora desta família começa como forma de resistência e sobrevivência. Mas, como Brand demonstra mediante as vidas fracassadas dos descendentes de Bola através de várias gerações, esta *marriage* contém o germe do deslocamento como uma nova forma de

escravidão. A *marronnage* na ficção de Brand, portanto, descreve as fendas de uma libertação cujos limites estão condicionados por diferentes formas de subjugação e dominação – isto é, nesta zona intersticial entre a dominação e a resistência *liberdade* per se não existe. O que existe nela são diferentes formas e/ou tentativas de *libertação*. Neste sentido, Brand corrobora a observação de Lalla que a herança subversiva dos *marrons* constitui um „subtext to imperial history“⁹, uma história que ainda não terminou.

Dispersão e deslocamento migratório, estes aspectos fundamentais da experiência caribenha, constituem um espaço fronteiriço complexo onde fronteiras estão transcendidas, deslocadas e relocadas mediante o laço intermediário entre a redenção e a fatalidade. Na revelação e problematização destes aspectos, Brand indica uma história apocalíptica – uma história que fracassou no contexto da escravidão e as suas consequências – como fonte da desorientação e/ou do dano psíquico dos seus personagens. Tanto a compreensão dos interstícios entre o passado e o presente, o duplo tempo caribenho entre a escravidão e a resistência dos caribbas e arawacos, por um lado, e a presente deslocação, por outro, como o uso da memória como lugar onde a significação ilumina a própria responsabilidade pelo passado não são garantias para uma redenção desta entre-existência pós-colonial. Não são garantias porque um passado revelado pela lembrança e um presente no qual o passado (em formas diferentes) continua escrevendo capítulos sem fim constituem um entre-espaço onde gerações de vozes silenciosas e silenciadas “imagine over and over again where they might be” (41).

Na escrita de Brand, portanto, lugares e pessoas são deslocados num entre-espaço que se repete tanto no real como no imaginário – um espaço onde o conhecimento de si próprio de seres conscientes de si é constantemente adiado mediante uma sequência de perdas. O desapossamento de raízes (história, cultura, família, lugar) desde o passado colonial favorecia, segundo Bernabé, Chamoiseau e Confiant „exteriority and fed the estrangement of the present“.¹⁰ Nestas circunstâncias, o Outro nem consolida a permanência do sujeito nem constitui a base pela auto-determinação dele. Se é sempre um lá/Outro exterior que garante a interioridade do aqui/sujeito e se este lá/Outro contribui para a alienação e fragmentação do

aqui/sujeito mediante várias formas de dominação e subjugação, este sujeito, como Brand demonstra via seus personagens, pode se definir somente de uma maneira auto-referencial, ou seja, mediante o seu ego dividido e atos de libertação nos e entre os interstícios da estrutura ocidental de poder (pós-)colonial. É a imaginação criativa de Dionne Brand que traduz as vozes silenciadas daqueles que vivem neste entre-espço para a fala: uma escrita que define e simultaneamente desconstrói identidades na combinação de forças conflituosas e complementares dentro do e entre o aqui e o lá, o presente e o passado caribenho: uma cronotopia que abre um imaginário pós-nacional onde as fronteiras se movem sem ser dissolvidas nas águas e areias movediças entre o que Glissant chamou a “nonhistory”¹ e a sedimentação de uma nova consciência histórica iniciada pela escrita de Dionne Brand, entre outros.

NOTAS

- ¹ James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge: Harvard UP, 1988) 153.
- ² Édouard Glissant, *Poetics of Relation* (Ann Arbor: the University of Michigan Press, 1997) 211.
- ³ Homi Bhabha, *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994) 114.
- ⁴ *In Another Place, Not Here* (New York: Grove Press, 1996) e *At the Full and Change of the Moon* (New York: Grove Press, 1999). Referências são paginadas entre parênteses no texto.
- ⁵ James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Cambridge: Harvard UP, 1997) 255.
- ⁶ Vontade esta que, segundo Spivak, é baseada no “common interest” dos migrantes “with global capital”. Gayatri Chakravorty Spivak, “In the New World Order: A Speech”, *Marxism in the Postmodern Age: Confronting the New World Order*, eds. Antonio Callari, Stephen Cullenberg and Carole Biewener (New York/London: The Guilford Press, 1995) 96.
- ⁷ Antonio Benítez-Rojo, *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective* (Durham: Duke UP, 1996) 4.

- ⁸ Com respeito ao termo "fronteirização", veja Guillermo Gómez-Peña, "Border Culture and Deterritorialization", *La Línea Quebrada* 2.2 (March 1987): 1-10.
- ⁹ Barbara Lalla, *Defining Jamaican Fiction: Marronage and the Discourse of Survival* (Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1996) 186. Com respeito à *marronnage*, veja também Richard Price, ed. *Maroon Societies: Rebel Slave Communities in the Americas* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1979).
- ¹⁰ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, "In Praise of Creoleness," trans. Mohamed B. T. Khyar, *Callaloo* 13.4 (Fall 1990): 896.
- ¹¹ Édouard Glissant, *Caribbean Discourse* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1992) 62.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BENÍTEZ-ROJO, Antonio. *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Trans. James E. Maraniss. Durham: Duke UP, 1996.
- BERNABÉ, Jean, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant. „In Praise of Creoleness.“ Trans. Mohamed B. T. Khyar. *Callaloo* 13.4 (Fall 1990): 886-909.
- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- BRAND, Dionne. *In Another Place, Not Here*. New York: Grove Press, 1996.
- . *At the Full and Change of the Moon*. New York: Grove Press, 1999.
- CLIFFORD, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard UP, 1997.
- . *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard UP, 1988.
- GLISSANT, Édouard. *Poetics of Relation*. Trans. Betsy Wing. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.
- . *Caribbean Discourse*. Trans. J. Michael Dash. Charlottesville: University Press of Virginia, 1992.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. „Border Culture and Deterritorialization“. *La Línea Quebrada* 2.2 (March 1987): 1-10.
- LALLA, Barbara. *Defining Jamaican Fiction: Marronage and the Discourse of Survival*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1996.
- PRICE, Richard, ed. *Maroon Societies: Rebel Slave Communities in the Americas*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1979.
- SPIVAK, Gayatri Ch. „In the New World Order: A Speech“. *Marxism in the Postmodern Age: Confronting the New World Order*. Eds. Antonio Callari, Stephen Cullenberg and Carole Biewener. New York/London: The Guilford Press, 1995. 89-97.

Corpos fronteiriços em deslocamentos
culturais: a política do corpo em
*O Deus das pequenas coisas**

Sandra Regina Goulart Almeida
UFMG

*They all broke the rules. They all crossed
into forbidden territory. They all tampered
with the laws that lay down who should be
loved and how.*

Arundhati Roy

O romance *O Deus das Pequenas Coisas*, da escritora indiana Arundhati Roy, foi publicado em 1997 envolto em uma intensa controvérsia gerada pelo montante substancial oferecido à autora antes mesmo de o livro ter sido finalizado. Ao ganhar no mesmo ano o Booker Prize, prêmio literário máximo inglês, seu nome ficou ainda mais em evidência, contribuindo para o surgimento de uma variada gama de crítica a seu trabalho. Por um lado, críticos atribuíam o enorme sucesso do livro à habilidade de manipulação da mídia pelos editores. Por outro lado, Roy foi tida como

uma "Rushdie" de saias que viria simplesmente contribuir para aumentar o mercado, que se mostra hoje altamente rentável, de literaturas do terceiro mundo em inglês. Outros criticaram ainda o conteúdo sexualmente subversivo do livro e a descrição desfavorável dos marxistas de Kerala, centro da narrativa.

As diversas reações causadas pelo livro são fruto não somente da natureza instigante da narrativa, mas também de questões sociais e históricas relacionadas ao lócus de enunciação da autora, ao modo de produção responsável pelo sucesso do livro, às questões políticas exploradas no romance, e, inevitavelmente, ao fato de o livro ter sido escrito por uma mulher. É inegável, porém, a força, originalidade e beleza poética do texto de Roy e a reação que o livro causou em leitores de vários países. Mesmo um crítico mordaz como Aijaz Ahmad, que ataca ferozmente o conteúdo político do romance, reconhece que *O Deus das Pequenas Coisas* é possivelmente um dos mais comoventes e bem sucedidos romances escritos por um autor indiano em inglês e um dos mais bem escritos na língua inglesa (1997:103).

Por trás de toda essa controvérsia, há um romance contundente que ousa lidar com questões inerentes a uma compreensão dos mecanismos de exclusão e abusos em sistemas repressivos que podem ser observados sobretudo em relação a conceitos de gênero e raça no contexto de uma sociedade indiana pós-colonial e ainda embasada em um sistema de castas. No centro da crítica feita a Roy está um sistema social e cultural que não apenas limita a liberdade individual e a mobilidade social, mas também reprime as expressões do corpo e os discursos do desejo.

Este trabalho discute como Arundhati Roy constrói uma narrativa que focaliza os encontros e contatos de personagens que desafiam os discursos autoritários e cujos corpos funcionam como fronteira de intermediações culturais e sociais. Através da construção discursiva de personagens excluídas da estrutura social vigente, Roy cria um contexto de diálogos interculturais no qual o corpo se torna não apenas o mediador dessa interação, mas também o meio através do qual a transgressão de

códigos culturais e sociais é intermediada. Os personagens de Roy, tanto os masculinos como os femininos, em seus vários deslocamentos, questionam a inscrição cultural do corpo, salientando a permeabilidade das entidades corpóreas que são reguladas socialmente. Nesse contexto, as questões de corporeidade adquirem um significado outro determinado por restrições e limitações sociais que na narrativa de Roy abre espaço para leituras desestabilizantes.

A origem da noção do “corpo político” como uma metáfora para a visualização da sociedade como um todo coerente e coeso é um conceito antigo que remonta a filósofos como Platão, Aristóteles, Cícero e Sêneca (Bordo: 1999, 251). Implícita nesse conceito está a crença no corpo como uma entidade essencialmente masculina, branca e heterossexual e, portanto, idealizada, normatizada e predeterminada. Esse conceito arraigado levou conseqüentemente a uma ênfase na masculinização do espaço público concebido em termos corpóreos. Entretanto, ao invés de ser um objeto neutro, o corpo pode ser entendido como um elemento simbólico e material no qual fatores sociais e históricos são inscritos. Como observa Foucault, o corpo é acima de tudo uma construção discursiva. Ou, como argumentam as críticas feministas, na verdade é o corpo feminino que se tornou primordialmente construído e marcado social e historicamente (Price and Shildrick: 1999, 8). Esse conceito gendrado da “política do corpo” reescreve a versão antiga e essencialista do “corpo político” ao reconhecer o poder do corpo como uma entidade politicamente inscrita e visualiza o corpo feminino não mais como um território colonizado, mas como um lócus de auto-determinação individual (Bordo: 1999, 250-51).

Desmantelada através dessa crítica ao corpo político está a antiga lógica cartesiana que estabelecia a oposição entre a mente e o corpo, ou sua versão mais famosa, entre a cultura e a natureza, respectivamente. Essa dicotomia tendenciosa, onde valores positivos de racionalidade são atribuídos à mente/cultura e os negativos relegados ao corpo/natureza, acaba por ser concebida em termos de gênero na medida em que os termos desvalorizados desse sistema dualístico, isto é, o corpo e a natureza, tornam-se associados ao elemento feminino. A meu ver, porém, tal correlativo não se

aplica à crítica do corpo político em exame, pois a imagem do corpo/natureza é, por si só, nessa releitura genderada, um produto da cultura e não simplesmente um elemento de oposição. Como observa Patricia Waugh, o corpo não é algo natural que serve de contraste para um padrão de cultura, mas sim um artefato, produto de uma construção cultural (1989: 175).

Nessas leituras da metáfora do corpo ao longo dos anos, pode-se observar que o que predomina é a ênfase em um elemento ou algo excluído por fugir a uma norma, quer seja na entidade regulada do corpo político ou no sistema binário. Em outras palavras, o que é diferente de um padrão de normalidade torna-se um lócus de repressão e exclusão, mas também, como lembra Foucault, um espaço potencial para resistência e transgressão. Nesse contexto, o corpo, como uma entidade discursiva, é marcado por questões de gênero, raça, sexualidade e classe, e tem o potencial latente de evocar resistência em seu próprio lócus de opressão.

O Deus das Pequenas Coisas é sobretudo um romance sobre resistência do e através do corpo, sobre as transgressões das leis naturais do amor que regem “quem pode amar quem”. A primeira lei do amor a ser transgredida é relacionada aos costumes indianos baseados em pressupostos culturais, sociais e históricos.

Ammu, a personagem central, comete o ato derradeiro de transgressão social ao se relacionar afetiva e sexualmente com Velutha, o intocável pária (o carpinteiro que é também o Deus das Pequenas Coisas) que trabalha para sua família. A rejeição de Ammu das leis do amor que regem a sociedade indiana estratificada em castas não é tolerada pela família e ela paga o preço com seu corpo e sua vida através da “histerização do corpo”—um conceito antigo usado para descrever estados de depressão e insanidade femininos diante das intolerâncias sociais, principalmente com relação à sexualidade. Como a citação a seguir indica, a ordem dos acontecimentos na vida de Ammu segue a lógica perversa que acompanha a mulher transgressora: “Little Ammu ... Who had to pack her bags and leave. Because she had no Locusts Stand I ... Who came back to Ayemenem with asthma and a rattle in her chest that sounded like a faraway man shouting ... Wild. Sick. Sad ... She said she felt like a road sign with birds sitting on her. She

had an odd, feverish glitter in her eyes" (1997: 151-152). O corpo como superfície e contato, nesse caso como um texto de inscrição feminina e também um espaço de práticas regulatórias, faz o movimento previsível: o corpo em êxtase torna-se o corpo da dor.

De forma semelhante, Velutha, o pária que compartilha com Ammu as transgressões das leis amorosas, sofre as conseqüências de sua transgressão através da repressão do corpo. O corpo da dor, nesse caso, assume uma forma diferente daquela sofrida por Ammu. Se a experiência de Ammu da "histerização" do corpo é condicionada por questões de gênero, a de Velutha é diretamente o reflexo das questões de raça e classe na sociedade indiana. Seguindo a tradição local, Velutha, como um pária, deveria sempre apagar suas pegadas para que não deixasse nunca marcas no solo, constituindo-se como um ser descorporificado, desmaterializado: "The God of Loss. The God of Small Things. He left no footsprings in sand, no ripples in water, no image in mirrors" (1997: 250). O seu é um corpo "deslegitimado" e, portanto, excluído do meio social e cultural que habita, e sobretudo da história oficial. Quando a transgressão é descoberta, Velutha é espancado até a morte e seu corpo inteiramente destruído pelos policiais em uma cena de tortura e violência que confirma em termos simbólicos o silêncio do subalterno em oposição à voz do torturador. Durante todo o processo, Velutha mantém-se calado e distante, completamente ausente da narrativa, essa reproduzida através do olhar do torturador, e também da história oficial que é divulgada a seguir. Apenas seu corpo figura como emblema de sua transgressão, permanecendo exposto em total estado de destruição e decadência.

A rejeição das supostas leis naturais por Ammu e Velutha é retomada em um segundo ato transgressivo de contatos de corpos proibidos envolvendo os gêmeos bivitelinos Estha e Rahel, os filhos de Ammu. Assim é descrita a cena da transgressão máxima:

But what was there to say?

Only that there were tears. Only that Quietness and Emptiness fitted together like stacked spoons. . . . Only that they held each other close, long after it was over. Only that what they shared that night was not happiness, but hideous grief.

Only that once again they broke the Love Laws. That lay down
who should be loved. And how. And how much. (1997: 311)

Nesse caso a lei transgredida é a proibição de incesto. Como lembra Lévi-Strauss, a proibição de incesto tem uma função reguladora como uma intervenção cultural em um sistema natural com o objetivo de assegurar a organização de um grupo em termos sociais. Ao quebrar a lei em sua norma mais sagrada e portanto desafiar a divisão cultura/natureza, os gêmeos não apenas retomam a transgressão da mãe, como também abalam ainda mais profundamente os costumes sociais ao cometerem a ato derradeiro de negação cultural e social.

Após a transgressão dos gêmeos, a narrativa, pela primeira vez, enfoca de forma altamente poética o encontro dos corpos de Velutha e Ammu, como se na verdade os dois episódios de transgressão do corpo fossem apenas um.

Nos dois casos é relevante observar como os processos de rejeição das leis naturais são iniciados pelas personagens femininas e como as personagens masculinas são feminizadas em uma clara inversão de papéis culturais de gênero. Velutha morre com as unhas pintadas por Rahel, e Estha, envolvido em um processo traumático de afasia, torna-se unicamente responsável pelos afazeres domésticos. Ao mesmo tempo que a narrativa parece se mover para além das questões de gênero ao focar personagens femininas e masculinas em um processo de redefinições de parâmetros sociais, a emasculação das personagens masculinas transgressoras enfatiza o lado feminino da resistência. Essa funciona também como uma forma de ridicularizar as construções sociais de gênero, enfatizando seu caráter performativo e determinista.

No caso de Ammu e Velutha a experiência privada do corpo intocável adquire uma conotação política no momento em que sua transgressão mina o equilíbrio frágil das bases sociais e culturais de uma sociedade. A transgressão de Rahel and Estha, por outro lado, representa uma ruptura total com as regras culturais. As oposições corpo/natureza e mente/cultura são questionadas no romance, prevalecendo o potencial de transgressão através do corpo. No final, o corpo feminino, ao invés de relegado à opressão como sem-

pre esteve, desafia a cultura e rejeita a vitimização. Porém, a narrativa de apropriação cultural de Roy deixa uma nota reforçando a impossibilidade de uma solução no presente e vislumbrando um futuro incerto. A narrativa termina com uma palavra em Malayalam—"Naaleey"—que significa amanhã: "She kissed his closed eyes and stood up. Velutha with his back against the mangosteen watched her walk away. She had a dry rode in her hair. She turned to say it once again: 'Naaleey.' Tomorrow" (1997: 321). Amanhã? Talvez, Arundhati Roy parece nos dizer.

NOTA

* Uma versão mais elaborada deste texto sairá na *Revista Ilha do Desterro*, UFSC.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AHMAD, Aijaz. "Reading Arundhati Roy politically". *Frontline* 8 August 1997: 103-08.
- BORDO, Susan. "Feminism, Foucault and the Politics of the Body". In: PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit. (Eds.). *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York: Routledge, 1999. p. 246-57.
- LÉVIS-STRAUSS, Claude. *The Elementary Structures of Kinship*. Boston: Beacon Press, 1969.
- PRICE, Janet and SHILDRICK, Margrit. Introduction. In: —. (Eds.). *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York: Routledge, 1999. p. 1-14.
- ROY, Arundhati. *The God of Small Things*. New York: Harper Perennial, 1997.
- WAUGH, Patricia. *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*. London and New York: Routledge, 1989.

ESCRITURA E POLÍTICA CULTURAL

Feminismo e política cultural: Angelita La Escapía*

Lúcia Helena de Azevedo Vilela
UFMG

Em *Almanac of the Dead*¹ Leslie Marmon Silko utiliza diversos cenários povoados por personagens oriundos dos mais diversos locais e camadas sociais: líderes indígenas, especuladores imobiliários, dependentes de drogas, juízes e políticos corruptos. Nesse contexto, Silko realiza uma narrativa multifacetada da trajetória de povos indígenas, sua resistência à opressão euro-americana, seu esforço para a recuperação da posse da terra e do embate entre civilizações. Passado e presente se mesclam em acontecimentos que perpassam as fronteiras lingüísticas e geográficas entre os Estados Unidos e o México: o tempo da narrativa se desdobra no tempo infinito da profecia e do mito, sem que, contudo, sejam desconsideradas as diferenças históricas.

Assim sendo, a narrativa de Silko não se enquadra, de forma alguma, em uma visão da cultura pós-moderna cujo foco se concentre no espaço apenas. O tempo de Silko combina uma percepção Maia de eternos presentes com uma ótica pós-moderna que não admite a separação entre

tempo e espaço. Esse tratamento do tempo-espaço amplia os horizontes da narrativa, fazendo com que as personagens transbordem as fronteiras culturais proporcionando uma descrição dinâmica de sua constituição e de seu universo cultural capaz de fazer expandir também a sua compreensão pelo leitor. A narrativa de Silko contém os discursos da memória cultural dos povos indígenas norte-americanos. Essa percepção unificada do tempo-espaço é explicada por Andréas Huyssen em seu ensaio "Passados Presentes: Mídia, Política, Amnésia": "a própria separação entre tempo e espaço representa um grande risco para o entendimento das culturas moderna e pós-moderna".² Em *Almanac of the Dead*, as personagens realizam a transposição dos limites do espaço tornando o espaço-tempo presente dinâmico e suas idéias ainda mais pungentes em seu conteúdo político-cultural. Ao criar condições para que suas personagens transponham limites, Silko está também fazendo com que suas idéias circulem dentro de um contexto histórico-geográfico. A memória dos povos indígenas irrompe, portanto, limites conceitualmente pré-estabelecidos por visões políticas opressoras para instalar-se em uma temporalidade dinâmica, sem perda do contexto histórico. Huyssen elucida a possível utilização da memória cultural em um tempo-espaço presente: "Tempo e espaço, como categorias fundamentalmente contingentes de percepção historicamente enraizadas, estão sempre intimamente ligadas entre si de maneiras complexas, e a intensidade dos desbordantes discursos da memória, que caracteriza grande parte da cultura contemporânea em diversas partes do mundo de hoje, prova o argumento".³

O discurso da memória cultural de Silko, resultante da fusão tempo-espaço, permite que sua teia narrativa se desenvolva em seis espaços culturais: "Estados Unidos da América", "México", "África", "As Américas", "O Quinto Mundo" e finaliza com "Um Mundo, Muitas Tribos". O espaço cultural dedicado às Américas desdobra-se em "Montanhas" e "Rios". Nessa região fortemente conectada à terra, revelam-se as características surpreendentes da poderosa figura indígena feminina: Angelita La Escapía. Tratarei aqui, de modo especial, a seção de *Almanac of the Dead* intitulada "Angelita La Escapía Explica Engels e Marx".⁴ A memória cultural dos

povos das Américas está viva nas palavras de Angelita: “A cada dia, desde a chegada dos europeus, em algum lugar na vastidão das Américas o sol se levanta sobre a resistência e a revolução dos povos indígenas americanos. Ouçam a história que os europeus, até mesmo os marxistas, esperam que nós indígenas americanos nos esqueçamos”.⁵ A narrativa polifônica da obra como um todo assume diferentes características, nos diversos capítulos e seções, à medida que diversos(as) narradores(as) assumem a palavra. Angelita, por exemplo, é inicialmente retratada através do olhar indígena masculino: “El Feo tinha ouvido histórias a respeito de Angelita. Ela era perigosa. Ria e fazia graça sobre tudo. Ela fazia as pessoas rirem até mesmo quando as assembleias e o assunto eram sérios – Angelita fazia piadas até sobre rebeliões. Ela era perigosa”. Esse homem cuja mãe decidira nomear El Feo - proteção para sua beleza incomum - confunde-se diante da força feminina concentrada na figura mítica de Angelita: “Grande anjo negro das treze noites dos deuses antigos- aqui estava o anjo que El Feo procurara durante toda a sua vida.”⁶

Silko revela, através da construção de Angelita, um modelo de mulher que, no dizer de Audre Lorde, arrancou de si os padrões de opressão. Lorde diz: “Como mulheres, precisamos arrancar pela raiz, de dentro de nós, padrões internalizados de opressão, se objetivamos ir além dos aspectos mais superficiais de mudanças sociais”. Ao revelar-se livre de opressão interna, Angelita se coloca como líder de um povo indígena sofrido e fragmentado. Essa visão, que perpassa o romance, pode ser conectada à perspectiva de Gayatri Spivak a respeito de política cultural em *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*.⁷ Angelita La Escapía incorpora resistência não só às regras do capitalismo e suas consequências, como também a resistência política da mulher à discriminação de gênero e etnia. Ela parece se adequar à visão de Spivak sobre o papel político dos americanos hifenizados de acordo com o que define como “alfabetização transnacional” (“transnational literacy”): “poderiam repensar a si mesmos como *postveis* agentes de exploração e não suas vítimas (...) a partir daí a noção do estado-nação que eles agora denominam lar/pátria poderia aliar-se ao estado-nação que eles ainda denominam cultura”.⁸ Atra-

vés do discurso de Angelita, Silko apresenta um paradigma de mulher como agente de exploração e produção assim como uma resistência emblemática a paradigmas de dominação cultural e econômica. Angelita resiste duplamente aos esquemas de subordinação, seja da mulher, seja das minorias étnicas levadas à espoliação econômica, espacial e cultural.

Uma enorme distância separa o que El Feo entende por política, ou seja, uma dependência de partidos políticos, da forma como esta parece ser uma parte essencial de Angelita: Na visão de El Feo, "Angelita havia se embriagado com a política; uma oradora esfuziante que poderia, algum dia, congrega centenas e centenas de combatentes para o exército de El Feo".⁹ A visão de El Feo é do sentido estrito da palavra "política", por tudo o que lhe foi imposto por uma lógica capitalista, de cujo projeto não faz parte, mas da qual absorve uma ótica negativa que o afasta do poder por desilusão, preferindo apenas a rebelião:

A escuridão era o aliado dos pobres. Uma rebelião iria acender uma outra e mais outra. El Feo não acreditava em partidos políticos, ideologia ou regras. El Feo acreditava na terra. Com o retorno das terras indígenas viria o retorno da justiça, seguido pela paz. El Feo deixava a política para Angelita, que adorava as intrigas e as rivalidades entre os assim chamados amigos.¹⁰

El Feo não compreende os meandros das negociações políticas realizadas por Angelita junto aos países financiadores dos instrumentos de luta. Os "amigos dos índios" "negociam", através de Angelita, uma imagem de benfeitores. Para ela, entretanto, os "amigos" são úteis, temporariamente, já que vê o mundo da política de forma ampla e com seus próprios olhos. Não se deixa levar pelas interpretações alheias. Sua percepção de Marx, por exemplo, é extremamente íntima e pessoal. Em uma assembléia indígena com a finalidade de se discutirem formas radicais de devolução das terras indígenas, Angelita dá a sua visão híbrida de Marx, na qual está incluída a leitura do indígena espoliado pelo homem branco:

"Agora quero lhes dizer uma coisa sobre mim mesma porque tantos rumores andam circulando. Rumores sobre mim e o Marxismo. Rumores sobre mim e o fantasma de Karl Marx". Houve risos e aplausos, mas Angelita não deu pausa. "Eu vou lhes dizer o que sei sobre

Marx. Quanto aos seus seguidores e todo o resto, eu não sei. Isso é pessoal, mas as pessoas desejam saber o que eu penso; querem saber se sou marxista". Angelita sacudiu a cabeça negativamente. "Os marxistas não querem dar a terra indígena de volta. Nós dizemos *para o inferno* com todos os marxistas que se opõem à devolução da terra indígena!" (...) "Que os marxistas vão para o inferno! Que os capitalistas vão para o inferno! Que o homem branco vá para o inferno! Nós queremos nossa mãe a terra". (...) "O marxismo é uma coisa! Marx o *homem é outra*". Angelita havia dito ao dar início à sua defesa de Marx. Os assim chamados discípulos de Marx frequentemente desgraçaram o seu nome, do mesmo modo como Jesus foi desgraçado por crimes de seus ditos "seguidores", os papas da Igreja Católica.¹¹

A percepção de política cultural de Angelita é, portanto, bem ampla e heterodoxa. Não faz concessões ao que contraria os ideais tribais de luta pela devolução das terras, mas não teme falar abertamente sobre sua própria teoria sobre o marxismo, por exemplo. A percepção de uma política cultural indígena híbrida, sintetizada por Silko em Angelita, revela semelhanças com o conceito de política cultural da forma como é definido por Gayatri Spivak, ou seja, como um "jogo de diferenças"¹² em um conjunto de mutações resumido por ela como um processo: "A cultura viva é sempre fugidia, sempre mutante".¹³ Spivak revela-se, então, uma estudiosa desse processo: "Sou, portanto, uma estudante de política cultural".¹⁴ Conclui seu raciocínio dizendo-se um tanto fora de moda por ter uma agenda marxista e afirma: "Marx tentou fazer com que os próprios trabalhadores das fábricas repensassem a si mesmos como agentes de produção, não como vítimas do capitalismo".¹⁵ A analogia de Spivak entre o trabalhador das fábricas e os povos subordinados, colocando todos os marginalizados pelo sistema econômico mundial não como vítimas, mas como agentes de cultura, tem uma grande importância estratégica na luta contra a opressão cultural e econômica. Essa visão de Spivak encontra-se, de alguma forma, personificada em Angelita.

A Angelita concebida por Silko revela sua ligação com o local quando defende como causa principal a devolução das terras indígenas. Liga-se, ainda, ao global quando transpõe fronteiras culturais, através da educação e do mundo acadêmico, quando retira da ideologia branca aquilo que lhe

interessa. Dessa forma Angelita é ficção-viva e se coloca em espaço teórico semelhante àquele definido de forma auto-biográfica por Gloria Anzaldúa como a “fronteira”. A mulher de Silko assemelha-se àquela definida por Anzaldúa na medida em que se rebela e recusa-se a submeter-se às imposições de sua cultura de origem: “É uma parte de mim que se recusa a aceitar ordens de autoridades externas (...) É aquela parte de mim que odeia restrições de qualquer ordem, até mesmo aquelas auto-impostas”, diz Anzaldúa.¹⁶ Na simples menção de dados biográficos de Silko a multiplicidade étnica está presente. Sendo a autora em parte indígena, Laguna Pueblo, em parte mexicana e em parte branca, escreve de uma perspectiva que não é nem da cultura branca dominante e nem da sociedade indígena à qual pertence. Esta é também a perspectiva teórica de Anzaldúa em seu espaço da “fronteira”, definido por ela como um espaço de guerra constante: “Apesar de minha crescente tolerância, para esta Chicana a guerra de independência é uma constante”.¹⁷

A abordagem da resistência da mulher indígena é também um ponto de semelhança entre Silko e Anzaldúa: “Minha identidade Chicana está fundamentada na história de resistência da mulher indígena”.¹⁸ A capacidade de resistir aproxima as definições de mulher das duas autoras. A mulher de Anzaldúa é fascinada pelo espaço da dualidade sexual: “Existe algo instigante em ser tanto masculino como feminino, em se ter um código de acesso aos dois mundos”.¹⁹ (ANZALDÚA, 890). Sob esse aspecto, a mulher de Silko difere da de Anzaldúa, já que apóia-se no poder ancestral da mulher indígena, assim definida por Paula Gunn Allen: “As tribos vêem as mulheres de forma diferente, mas nunca questionam o poder da femininidade. Algumas vezes vêem a mulher como amedrontadora, às vezes como pacificadora, algumas vezes como onisciente e onipresente, mas jamais retratam a mulher como tola, indefesa, simplória ou oprimida”.²⁰ Assim como Silko, a narrativa de Anzaldúa reflete a memória coletiva dos povos mestiços. Entretanto, para cada uma delas, o processo da memória inclui a seleção dos aspectos que lhes importa lembrar. Jennifer Browdy de Hernandez aponta essa característica de *Borderlands/la frontera*: “Para Anzaldúa, o processo de lembrar é inseparável do processo de seleção: ela

precisa retirar e escolher dos modelos culturais que herdou a fim de reconstruir sua própria identidade".²¹ Na construção de Angelita, Silko seleciona, dos modelos culturais herdados, aspectos referentes à preocupação com a herança coletiva e à sexualidade feminina ancestral. Angelita não admite intromissões em sua vida particular, especialmente à sua intensa sexualidade. Não aceita especulações sobre seus relacionamentos amorosos: "Quando a questões sobre sua vida pessoal, Angelita contra-atacava, "E daí?" com um queixo tão endurecido, que o questionador ficava com medo de abrir a boca novamente".²² Dentre as referências aos relacionamentos amorosos de Angelita, havia, ainda, insinuações a respeito de sua paixão pelo fantasma de Marx. Daí sua irritação diante dos que tentavam invadir sua privacidade. Angelita alia a força ancestral da mulher indígena à da intelectual mestiça - Silko - capaz de traduzir Marx em termos simples para os membros de seu grupo indígena. É importante lembrar que a mulher indígena é frequentemente associada ao mito da mulher-aranha - capaz de gerar infinitas idéias e de congregar os povos em suas teias. Marx, o homem europeu, é esmiuçado e explicado, em termos simples, por Angelita para homens e mulheres indígenas de diferentes gerações em seus argumentos para a defesa da devolução das terras, com a finalidade de congregá-los para a luta. Relembrando a força ancestral que lhe é culturalmente conferida, a mulher de Silko é agregadora do grupo étnico no qual se inclui historicamente e por escolha política.

A visão de um passado presente se concretiza no discurso de Angelita através da descrição do impacto das idéias de Marx em sua existência. Após o primeiro contato com a obra do pensador alemão, a grande metáfora utilizada por Silko é a da fotografia - instatâneo de passado-presente. Para Angelita, a fotografia de Marx torna-se um ponto misterioso: agrega a tecnologia e a ideologia do homem branco à crença indígena na vida existente na matéria. Angelita tem de lidar com a suspeição dos indígenas mais velhos: "Esse tal de Marx é um outro Jesus?"²³ As mulheres mais velhas mostram sua desconfiança:

al estava o perigo de se olhar fixamente para uma fotografia. Uma fagulha da alma do homem havia sido capturada ali, nos olhos da

imagem de Marx impressa na página. As irmãs mais velhas haviam dito que Angelita deveria ter sido mais cuidadosa. Todos sabiam de histórias sobre vítimas enfeitiçadas por fotografias de estranhos mortos há muito tempo, evadidos desse mundo há muito tempo, exceto por um rastro da luz do espírito que permanecera na fotografia.²⁴

Angelita torna-se, assim, aquela que filtra o conhecimento ocidental à sua maneira, sem esquecer-se das crenças e tradições de seu povo, pois aí reside a sua força e sua liderança. Para ela o marxismo é uma coisa e Marx, o ser humano, é outra. Ou seja, ela retira da leitura de Marx aquilo que se adapta ao contexto de opressão dos povos subalternos. Toma, assim, a decisão de não morrer sem explicar ao povo de sua comunidade as idéias de Marx. É importante que saibam que Marx se inspirou na organização comunitária dos povos indígenas em suas formulações teóricas. Entretanto, Angelita revela que, como europeu, Marx não entendeu muita coisa direito. Não compreendeu, por exemplo, que o criador de uma coisa imprime parte de si mesmo em cada objeto feito. Dessa forma, a interpretação das idéias de Marx por Angelita faz com que a intérprete se torne superior ao original. Apesar de mostrar-se aparentemente cética diante da crença indígena no efeito mágico da fotografia, Angelita se rende:

Ela confessou a El Feo que nunca havia acreditado inteiramente no que os antigos diziam a respeito da fotografia até que viu a foto de Marx. Uma fagulha de energia pertencente a Marx e somente a ele se alojava nos olhos ardentes da imagem; emanações dessa energia tinham se desprendido da página e atingiram Angelita. Mas foi somente quando ela ouviu suas histórias que ela se apaixonou por Karl Marx.²⁵

A fotografia se torna, assim, um poderoso prisma através do qual podemos olhar a personagem construída por Silko. Angelita recusa-se a aceitar a opressão e a submissão reservada aos povos subordinados. Constrói sua própria estratégia para a retomada das terras indígenas, a partir de Marx, mas sem se render a uma possível hegemonia de idéias marxistas. Recusa-se a aceitar o papel de prisioneira de uma simultaneidade de opressões - sintetizada por Marilyn Frye em "Oppression" na metáfora das barras invisíveis da gaiola, que tornam-se visíveis, se olhadas de uma distância

que permita a visão do conjunto de fatores opressivos.²⁶ Aponta para uma direção do que deveria ser uma política cultural para a mulher indígena, filtrando as teorias do homem ocidental a sua própria maneira e utilizando-a como ferramenta para sua libertação das amarras engendradas pelo poder econômico e político. Angelita realiza uma compra bem sucedida das idéias veiculadas pela indústria cultural. Parece lembrar e questionar as idéias de Walter Benjamin sobre a reprodução mecânica das imagens²⁷ ao conferir à fotografia de Marx a aura de original. A memória de Marx é combinada com a memória cultural indígena. A mulher de Silko demonstra, assim, sua independência diante de um instrumental teórico amplo. Torna-se a mediadora entre a ideologia do ocidente e a memória cultural indígena.

A vida conferida à foto de Marx revela, ainda, a possibilidade de que fotos e outros artefatos expostos em museus deixem de ser meros objetos para tornarem-se documentos vivos. A lembrança desse aspecto pode lançar luz sobre uma outra questão relativa à política cultural indígena: o repatriamento dos restos mortais indígenas aos povos a quem pertencem, analisada por Russel Thornton em "Who Owns Our Past?".²⁸ Esse fato político revela a reivindicação dos povos indígenas não só de terem direito a guardar a memória de seus ancestrais como também de se desvincularem da imagem de subordinação para eles criada pelo homem branco: a de serem peças de museu. A musealização da memória cultural indígena é uma tentativa ideológica de anulá-la. Através do romance *Almanac of the Dead*, Silko expressa sua visão de uma política cultural includente da mulher e das minorias étnicas como agentes de exploração e não como vítimas do sistema político-econômico. Sua ênfase na causa da devolução das terras indígenas é emblemática da busca de um valor ancestral, ou seja, da ligação dos povos indígenas com a terra, desvinculada da noção capitalista de propriedade. A recuperação dos objetos culturais pelos povos indígenas, assim como a Angelita de Silko, são formas de conferir aos fatos a sua qualidade de passado presente. Em ambos os casos é possível verificar-se a visão dos povos indígenas e da mulher da forma como observa Spivak, ou seja, como agentes de exploração e não suas vítimas. Assim como Anzaldúa, Silko sele-

ciona dos modelos culturais que herdou aquele que reflete a força ancestral de resistência da mulher indígena: mítica em sua força agregadora, híbrida e independente em suas idéias, absorvendo e reconstruindo à sua maneira as formas de resistência à opressão cultural e econômica, ou seja, sua visão de política cultural está alicerçada na noção de passados presentes da pós-modernidade.

NOTAS

- * Uma versão mais elaborada deste texto está publicada na *Revista de Estudos Feministas*, vol.10, n.1.
- ¹ SILKO, 1992.
- ² HUYSEN, 2000, p 10.
- ³ HUYSEN, 2000, p 10.
- ⁴ SILKO, 1992, p. 517-522.
- ⁵ Silko, 1992, p. 527. Tradução minha de: "Each day since the arrival of Europeans, somewhere in the vastness of the Americas the sun rises on Native American resistance and revolution. Listen to the history that Europeans, even Marxists, hope we Native Americans will forget!"
- ⁶ SILKO, 1992, p. 468. Tradução minha de: "Great dark Angel from the thirteen nights of the old gods – here was the angel El Feo had been searching all his life".
- ⁷ SPIVAK, 1999, p. 312-421.
- ⁸ SPIVAK, 1999, p 357. Tradução minha de: "might rethink themselves as possible agents of exploitation, not its victims; then the idea that the nation-state that they still call home gives "aid" to the nation-state that they still call culture, (...)"
- ⁹ SILKO, 1992, p. 467. Tradução minha de: "Angelita had been drunk on politics; a raving orator who might someday gather together hundreds and hundreds of fighters for El Feo's army".
- ¹⁰ SILKO, 1992, p. 513. Tradução minha de: "Darkness was the ally of the poor. One uprising would spark another and another. El Feo did not believe in political parties, ideology, or rules. El Feo believed in the land. With the return of Indian land would come the return of justice, followed by peace. El Feo left the politics to Angelita, who enjoyed the intrigues and rivalries between their so-called friends".

- ¹¹ SILKO, 1992, p. 518-519. Tradução minha de: "Now I want to tell you something about myself because so many rumors are circulating. Rumors about myself and Marxism. Rumors about myself and the ghost of Karl Marx!" There had been laughter and, but Angelita did not pause. "I will tell you what I know about Marx. His followers and all the rest I don't know about. This is personal, but people want to know what I think; they want to know if I'm Marxist". Angelita shook her head. "Marxists don't want to give Indian land back. We say *to hell* with all Marxists who oppose the return of tribal land!" (...) "To hell with the Marxists! To hell with the capitalists! To hell with the white man! We want our mother the land!" (...) "Marxism is one thing! Marx *the man* is another", Angelita had said as she began her defense of Marx. So-called disciples of Marx had often disgraced his name, the way Jesus was disgraced by crimes of his alleged "followers", the popes of the Catholic Church".
- ¹² SPIVAK, 1999, p. 356. Tradução minha de: "a play of differences".
- ¹³ SPIVAK, 1999, p. 357. Tradução minha de: "Culture alive is always on the run, always changeful".
- ¹⁴ SPIVAK, 1999, p. 357. Tradução minha de: "I am therefore a student of cultural politics".
- ¹⁵ SPIVAK, 1999, p. 357. Tradução minha de: "Marx attempted to make the factory workers rethink themselves as agents of production, not as victims of capitalism".
- ¹⁶ ANZALDÚA (1987), in RIVKIN & RYAN, 1998, p. 888. Tradução minha de: "It is a part of me that refuses to take orders from outside authorities. (...) It is that part of me that hates constraints of any kind, even those self-imposed".
- ¹⁷ ANZALDÚA, 1998, p. 887. Tradução minha de: "Despite my growing tolerance, for this Chicana *la guerra de independencia* is a constant".
- ¹⁸ ANZALDÚA, 1998, p. 891. Tradução minha de: "My Chicana identity is grounded in the Indian woman's history of resistance".
- ¹⁹ ANZALDÚA, 1998, p. 890. Tradução minha de: "There is something compelling about being both male and female, about having an entry into both worlds".
- ²⁰ ALLEN, 1996, p. 44. Tradução minha de: "The tribes see women variously, but they do not question the power of femininity. Sometimes they see women as fearful, sometimes peaceful, sometimes omnipotent and omniscient, but they never portray women as mindless, helpless, simple, or oppressed".
- ²¹ HERNANDEZ, 1996, p. 45. Tradução minha de: "For Anzaldúa, the process of remembering is inseparable from the process of selection: she must pick and choose from among the cultural models she has inherited in order to reconstruct her identity".
- ²² SILKO, 1992, p. 517. Tradução minha de: "To questions about her private life Angelita was quick to snap back, "What about it?" with her jaw set so hard, the questioner was afraid to open his or her mouth again".
- ²³ SILKO, 1992 p. 517. Tradução minha de: "Is this Marx another Jesus?"
- ²⁴ SILKO, 1992 p. 518. Tradução minha de: "here was the danger of staring at a photograph. A glint of the man's soul had been captured there, in the eyes of Marx's image on the page. The elder sisters said Angelita should have been more careful. Everyone had heard stories about victims bewitched by photographs of strangers long dead, long gone from the world except for the trace of the spirit's light that remained in the photo graph".

- ²⁵ SILKO, 1992, p. 522. Tradução minha de: "She confessed to El Feo she had never entirely believed what the old-time people said about photography until she had seen the photograph of Marx. A flicker of energy belonging to Marx and Marx alone still resided within the blazing eyes of the image; emanations of this energy had reached out to Angelita from the page. But it was only after she had heard his stories that she had fallen in love with Karl Marx".
- ²⁶ Refiro-me à metáfora da gaiola de pássaros utilizada por Frye para explicar a opressão da mulher. De perto, são vistos apenas os estiletos que compõem a gaiola. Olhando-os de perto, um de cada vez, microscopicamente, poder-se-ia pensar em escapar com facilidade, mas quando se afasta, olhando de forma macroscópica, é possível perceber que o conjunto de estiletos combinados impede a libertação do pássaro no interior da gaiola: "It is only when you step back, stop looking at the wires one by one, microscopically, and take a macroscopic view of the whole cage, that you can see why the bird does not go anywhere". FRYE, 1998, p. 48.
- ²⁷ Refiro-me ao texto: BENJAMIN, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. *Illuminations*. Harry Zohn (trad.) London: Fontana Press, 1992
- ²⁸ Refiro-me ao ensaio de Thornton em que o autor revela a importância da recuperação de sua memória cultural por uma delegação Cheyenne em cerimônia ocorrida na Smithsonian Institution. THORNTON, 1997, p. 386.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALLEN, Paula Gunn. Where I Come from Is Like This. In: _____ *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions*. Boston: Beacon Press, 1992. p. 43-50.
- ANZALDÚA, Gloria. Borderlands/La Frontera. In: RIVKIN, Julie & RYAN, Michael (eds.) *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell, 1998, p. 887-902.
- BARNETT, Louise & Thorson, James L (eds.) *Leslie Marmon Silko: A Collection of Critical Essays*. Albuquerque: Univ. of New Mexico Press, 1999.
- BOMBERRY, Victoria. Constructing the Imagined Space of Native America: Leslie Silko, Joy Harjo, and Lucy Tapahonso. In: *Native Americas*. Fall/Winter 1994, p. 128-132
- BRYDON, Diana. The White Inuit Speaks: Contamination as Literary Strategy. In: ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (eds.) *The Post-Colonial Studies Reader*. London/New York: Routledge, 1995, p. 136-142.
- FRANCESE, Joseph. *Narrating Postmodern Time and Space*. Albany: State Univ. of New York Press, 1997.
- FRYE, Marilyn. Oppression. In: PEACH, Lucinda Joy (ed.). *Women in Culture: A Women's Study Anthology*. Oxford: Blackwell, 1998, p. 45-54.

- HERNANDEZ, Jennifer Browdy de. *The Plural Self: The Politicization of Memory and Form in Three American Ethnic Autobiographies*. In SINGH, Amritjit et al (eds.). *Memory and Cultural Politics: New Approaches to American Ethnic Literatures*. Boston: Northeastern Univ. Press, 1996. p. 41-59.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: Arquitetura, Monumentos, Mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JAKOSKI, Helen. *Leslie Marmon Silko: A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne Publishers, 1988.
- KAUFMAN, Linda (ed.) *Gender & Theory: Dialogues on Feminist Criticism*. New York: Basil Blackwell, 1989.
- LORDE, Audre. Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference. In: RIVKIN, Julie & RYAN, Michael (eds.) *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell, 1998. p. 630-636.
- SILKO, Leslie Marmon. *Almanac of the Dead: a Novel*. New York: Penguin, 1992.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. In *Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. London: Routledge, 1989.
- . *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. New York: Routledge, 1990.
- . Can the Subaltern Speak? In: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Cary Nelson e Lawrence Grossberg (eds.) Londres: Macmillan, 1988.
- . *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge/London: Harvard Univ. Press, 1999.
- THORNTON, Russel Who Owns Our Past? The Repatriation of Native American Human Remains and Cultural Objects. In: THORNTON, Russel (ed.) *Studying Native America: Problems and Prospects*. Madison: The Univ. of Wisconsin Press, 1997. p. 385-415.

A artista no cenário da escritura de Nancy Huston

Eliane T. A. Campello
FURG-RS

*quando saíste de mim
digo-te minha filha
desejei minha mãe.
Posto que tu eras eu
e eu no leito cansada
reclamava outra maternidade
origem de nós duas.*

(...)

*agarrei-te mais forte
e segura que estavas
abriste tua chama
para eu me expandir.*

(Raquel Souza, 2001, p. 65)

Este trabalho a respeito dos romances de Nancy Huston¹ está vinculado a um projeto de pesquisa mais amplo que trata do *Künstlerroman* de

autoria feminina nas Américas. Esse gênero literário constitui-se num espaço discursivo de resistência que deslegitima noções de gênero² e consolida meios de crítica à cultura patriarcal. Para DuPlessis, a figura ficcional da artista codifica o conflito entre qualquer mulher investida de poder e as barreiras para a sua completude. Fazer da mulher “a woman of genius” desencadeia uma tensão entre as mulheres e as premissas dominantes de sua classe social, porque “é precisamente a expressão e o desejo de recusar o silêncio que estão em jogo na criação artística” (1985, 85).

Porém, a jornada da mulher-artista em direção à auto-realização, integração social, independência artística e sucesso público não é triunfante nem facilmente conquistada, como parece ocorrer no destino do herói. A representação da artista, em romances de escritores tradicionais, “personifica a maternidade, pureza, medo da experiência, domesticidade, ausência de *self* e o *status quo*” (Stewart, 1979, 12). Mas o *Künstlerroman* de autoria feminina, concebido a partir de convenções técnicas literárias e convicções ideológicas distintas de obras que enfocam o herói-artista, questiona os papéis preconcebidos relacionados tanto à mulher quanto à artista. Porque a expressão criativa é a ação indispensável à condição de artista, a heroína de um *Künstlerroman* é, em consequência, agente de sua subjetividade, aspecto intimamente vinculado à identidade e à visibilidade.

Os romances de Nancy Huston - *Slow emergencies* (1996) e *Prodigy* (2000)³ - são exemplares desse gênero literário. Nesses, a autora explora a visão/divisão da mulher-artista, o conflito entre arte e vida⁴, chegando ao limite extremo de revelar suas consequências trágicas, a partir do debate a respeito do valor da arte na sociedade contemporânea ocidental. A metáfora da borboleta, utilizada em *Prodigy*, deixa bem claro tal conflito: “... It’s art or life. You decide. Can’t have it both ways” (...) “If you let the worm become a butterfly, it’ll tear its cocoon apart and destroy the silk. If you want to keep the silk, you’ve got to bump off the worm” (*Pro*, 82).

As relações de gênero que permeiam essas obras apontam para as posições de sujeito ocupadas pelas protagonistas-artistas e os modos por meio dos quais elas agenciam sua subjetividade. Huston lida com a

ambivalência da heroína-artista e com o direito, os obstáculos e a luta da mulher para preencher seu desejo e prazer dentro do âmbito da criatividade, o que se contrapõe a seus deveres no núcleo familiar.

As protagonistas de Huston buscam ativamente experiência, conhecimento e prazer. Nessa dimensão, ela contrapõe o conceito de criação – intelectual e direcionado ao eu – ao de procriação – nutriente e direcionado ao outro. Desafia a definição cultural de artista e de mulher: o único meio possível de permanecer artista e mulher. A autora constrói um universo feminino “en-gendrado”⁵ (Lauretis, 1987, 2), em que a relação mãe-filha é determinante do conflito entre a visão da artista e a divisão da mulher.

O padrão visão/divisão, marcante no cenário da artista de Huston, não se esgota dentro dos limites de um desses dois romances apenas, mas se expande à medida que a autora desdobra os meios de complicação e/ou solução a esse conflito, para isso valendo-se de formas de representações múltiplas da mulher-artista. Tanto em *Slow emergencies* quanto em *Prodigy*, a jornada das protagonistas desloca-se do caos para a ordem e novamente para o caos, sob o ponto de vista da sociedade patriarcal. A partir de uma relação familiar desorganizada, formada por mãe e filha, a protagonista entra em um núcleo familiar organizado - pai/mãe/filha - passando, após, novamente a um domínio caótico, que é feminino *par excellence*. Tal domínio contém a relação biológica e sociocultural da mulher que se origina de uma experiência genuína e exclusiva sua: a maternidade.⁶

Em *Slow emergencies*, há um mundo desorganizado, representado pela protagonista Lin e sua mãe ausente, Marilyn; a ordem é estabelecida pela relação entre Derek, marido/pai, Lin, filha/mãe, e pelas filhas do casal, Angela e Marina; depois, o enfoque recai em Lin e as filhas. Em *Prodigy*, a relação inicial dá-se entre mãe, Sofia, e filha, Lara, a protagonista: Sofia é pianista na Rússia, foge para a Europa com o pai de Lara, a quem logo abandona, sem revelar-lhe sua gravidez, decidindo criar a filha sozinha; o mundo organiza-se com as relações entre Robert, marido/pai, Lara, filha/mãe, e Maya, filha do casal; depois, retorna para uma relação bilateral: Lara/Maya.

O assentamento desse universo feminino, no terceiro momento (cático) das relações interpessoais, que mais interessa a este trabalho, provoca a ruptura na vida cotidiana das protagonistas. Em *Slow emergencies*, tal ruptura é causada por Lin, a bailarina que abandona o lar para dedicar-se exclusivamente à arte; em *Prodigy*, pelo nascimento prematuro de Maya, que exige a presença em tempo integral da mãe (pianista) para poder sobreviver.

A relação mãe/filha desconstrói o sistema familiar e interfere na seqüência de tempo e de espaço do discurso. As mudanças temporais e espaciais trazem conseqüências de gênero ao desenvolvimento da narrativa, bem representadas pelos papéis dos maridos, fato que solidifica o paralelo entre os dois romances, seus pontos e contrapontos. Devido à ausência de Lin - a arte impõe-se a ela ("I need to dance...", *SE*, 133) - Derek é obrigado a assumir funções maternas; devido à imersão de Lara no "white room" (*Pro*, 17, 51, 88, 105) - Robert é expulso do círculo familiar (elemento exógeno, ele se sente "an actor in a play (...) I'm indeed Monsieur Mestral. Yes. Lara Mestral's husband..." (*Pro*, 104)). Os dois homens, entretanto, encontram uma solução para a vida ao final da narrativa. Embora ainda amem suas esposas, eles parecem ansiosos para reconstruir o núcleo familiar, por meio de um novo casamento que possa provê-los de um futuro seguro, confortável e estável. Em outras palavras, os personagens masculinos não conseguem escapar ao conceito patriarcal de felicidade: talvez o veio irônico mais profundamente explorado dos romances.

O distanciamento e a falta de compreensão dos maridos em relação às práticas socioculturais peculiares ao feminino, no entanto, não implicam a alienação das mulheres. Ao contrário, nesses romances, habitar "the space off"⁷ significa estar em um espaço privilegiado, num "elsewhere", isto é, um aqui e agora discursivo, o ponto cego, os espaços nas margens dos discursos hegemônicos, escavados nos interstícios das instituições. É a partir desse "outro lugar" que Huston coloca suas protagonistas em busca de autoconhecimento e auto-realização na vida e na arte. Quando Lin e Lara entram no "space off", elas agem como sujeitos capazes de questionar não apenas a si mesmas, mas também todo o sistema cultural do Ocidente,

e ao questionarem, desconstróem a cultura hegemônica, enquanto, paradoxalmente, re/constróem-se e reafirmam-se na posição de sujeito.

As protagonistas transpõem as barreiras da ideologia patriarcal ao produzirem discursos veiculados por valores novos e alternativos os quais resultam de experiências⁸ particularizadas, fato que demonstra serem as mulheres-artistas (a escritora e as protagonistas) capazes de interferir na cultura para modificá-la. A poética da artista como heroína em *Slow emergencies* e em *Prodigy* filia-se à poética do *Künstlerroman* feminino, no que se refere aos contextos social e artístico. As camadas estéticas da *écriture* de Huston exibem marcas importantes desse gênero literário tais quais o processo de morte/renascimento da artista associado ao tema da jornada e da busca, da marginalização da artista, do direito de opção, autonomia e independência da artista, bem como da desconstrução de mitos, por meio da exploração da poética do corpo feminino.

Uma vez determinado que o espaço próprio para a busca da mulher-artista é o universo feminino e que assim é devido à relação mãe-filha, é possível afirmar que os nós tensionais nas narrativas originam-se do jogo estratégico de Huston com as dicotomias que fundamentam o tom dramático do "space off": tempo cronológico / psicológico, fixidez / movimento, corpo material / espiritual, silêncio / expressão, realidade factual / fantasia e sonho, Eros / Tânatos. Em *Slow emergencies* há a supremacia do tempo cronológico e do espaço material em oposição a um trágico *dénouement* que ocorre por meio da interferência do sonho de Lin em que ela se vê assassinada pela própria filha Marina. Por outro lado, *Prodigy*, a partir do perigoso nascimento de Maya (*Pro*, 17) até a última seção do romance, quando o Doutor Fabien declara que a garota está salva (*Pro*, 110-111), desenvolve-se num tempo psicológico e num espaço espiritual de comunhão entre mãe e filha. Não obstante, tanto em *Slow emergencies* quanto em *Prodigy*, a busca de identidade das protagonistas, intimamente cruzada com a descoberta do *self* por meio do processo de criação/procriação, está na dependência do corpo feminino.

A exploração iconográfica do corpo feminino, seja o da dançarina, seja o da pianista, aponta primeiramente para o corpo da mãe, uma vez que

ele estabelece o mais relevante contraponto entre os dois romances. O período de abertura de *Slow emergencies*, “That body is out of her” (*SL*, 10), atesta a divisão violenta entre Lin e Angela, situação que irá se repetir em termos ainda mais drásticos uma segunda vez com relação a Marina. Em oposição, o amálgama entre Lara e Maya demonstra de que maneira elas se complementam nesta espécie de “limbo” (*Pro*, 105) em que vivem. Lara promete dar-lhe “all kinds of nourishment, earthly and celestial” (p. 19), além de transformá-la em um prodígio. Maya viverá em música: “the gift of all gifts” (p. 38).

Em nome da sobrevivência, do talento e do brilhante prodígio que um dia sua filha será, Lara é capaz de renegar seu próprio corpo, desistir do sonho de ser uma pianista bem-sucedida, de perder seu *self*, de perder-se de si mesma. Exaurida mentalmente, flana pelas ruas até ser levada à clínica psiquiátrica (“white” como a maternidade) (*Pro*, 83-84, 86-87, 88-89). Na verdade, Huston apaga Lara, propondo uma charada aos/às leitores/as: Lara é louca? Ou Lara está apenas encapsulada no tumulto produzido pelo esforço do parto? Ou Lara está simplesmente fantasiando o nascimento da filha, que não chegou a nascer? Ou ainda, mais realisticamente, Maya (ou Mara? [p. 111]) nasce, vai para a incubadora e finalmente adquire autonomia? Uma resposta definitiva a essas questões não é, todavia, importante.⁹ O que interessa aqui é o fato de Huston fundir as personalidades de Lara e Maya em uma só. Enquanto a mãe implora para Maya que ela viva, em passagens que contêm talvez o grau poético de maior intensidade em todo o romance: “Live, my little one! Be strong! Live! (p. 19); “*oh!, breathe, my little one! breathe, I beseech you!*” (p. 39), a filha, por sua vez, dá-se conta de que: “You’re me, you’re my mother! (...) I’m not afraid of silence - you’re the one who showed me how beautiful it can be, and how important it is to music. You *are* music, my Mamochka ...” (p. 106). Sim, Lara é música. Paradoxalmente, a música que silencia tanto o chamamento da arte quanto os apelos de sua sexualidade; ela silencia até mesmo seu medo, angústia e dor por não-ser a artista que um dia sonhou vir-a-ser. A vida de Lara é sacrificada com o propósito de transformar sua filha no prodígio (que ela jamais será).

Mãe e filha mesclam-se. Tal fusão é representada por meio do nascimento de Maya, que não ocorre a partir de uma ruptura entre os corpos da mãe e da filha. Maya não se torna um outro ser, fora da mãe. Parece que Lara termina o período de gestação com seu “angel” (p. 83), sua “fairy” (p. 29), fora de seu útero, embora colada a ela como se ainda estivesse dentro dela. Essa imagem é tão forte em *Prodigy* que causa um efeito de choque quando contrastada com o corte violento entre a mãe e as filhas de *Slow emergencies*.

Lin, a bailarina profissional, *top-star*, precisa de um corpo livre de qualquer tipo de servidão, a fim de expressar sua visão artística do mundo: “nothing must exist that cannot be folded into the body and there transfigured” (SE, 67). O culto de seu corpo, então, superimpõe-se aos cuidados com as filhas. Ela foge. Ao longo de sua carreira, a única conexão que mantém com as filhas está nos temas e coreografias que cria para representar as relações familiares no palco como um estratagema de *mise en abyme* poético. Através de passagens metaficcionalis, a narradora descreve o processo criativo de Lin, no qual ela performatiza os vários estágios da relação mãe-filha. Inicia com uma dança que metaforiza o nascimento de um doce bebê (SE, 28) – a loira e erótica Angela. Mais adiante, a dança carrega a colisão entre o grito artístico de liberdade em Lin e o temperamento bruto da morena e cultuadora da morte Marina – “there is a new duo in her brain... It is about stone and sculpture, about failure leading to rage, then madness and finally imprisonment” (SE, 67-68). Depois de sua partida, Lin dança representando Cihuacoatl, a deusa asteca da guerra e do nascimento, cujo poder faz “her body is [to become] enormous, bigger than ever before” (SE, 131), num contraste, mais uma vez violento, entre o “sentir-se enorme”, porque é deusa, enquanto nega o “sentir-se enorme” devido à gravidez. Lin vê-se poderosa porque é capaz de dominar o palco e conquistar sua platéia; não pela maternidade, função que ela silencia - enquanto que com Lara dá-se exatamente o oposto. Por fim, Lin empresta seu corpo para uma falsa *Madama Butterfly*, cuja morte, no palco, traz (para ela e essa sua personagem) fama universal, e ao mesmo tempo simboliza a ruptura definitiva entre mãe e filhas. O fato de escolher o palco como seu lar per-

manente transforma Lin em “a specialist of the ephemeral – poor passions, false hopes, ardent illusions” (SE, 216) – como ela explicita no fim de sua carreira; mas aceita a situação, tranqüilamente, como a consequência inevitável de uma escolha.

O corpo de Lin a trai. O dano causado pela cirurgia na perna é irreversível: Lin não pode mais dançar. Uma *artiste manquée*, que nos lembra Alabama de Zelda Fitzgerald, sem, no entanto, “finir par s’y perdre”¹⁰, sem esquizofrenia, sem sentimento de inferioridade, pois mesmo assim “she reworks the choreographies, cutting her own body out of them” (SE, 209). Arranca seu corpo do palco, mas permanece ali nas coreografias que cria/frui, e que lhe preenchem seu sonho de sucesso. Ela perde as filhas, mas conquista o mundo, como confirma a frase de fechamento do romance: “All this is mine” (SE, 237), que pronuncia ao vislumbrar a paisagem através da janela.

Assim como sua mãe antes dela, Lin sacrifica a re/união da família, a fim de sobreviver nos domínios da arte. Ela tem consciência de que tal opção pode ser o motivo da irresponsabilidade, ou ingenuidade, ou alienação, ou eterna inocência de uma filha (Angela) ou a maldade e até a loucura de outra (Marina). E este é o veio trágico da narrativa. Na visão de Bélique (1996, 161), “dans *La virevolte* Nancy Huston nous entraîne dans tous les replis de la sensualité, de la tendresse, de l’érotisme, mais aussi de la détresse, de la peur et même de la folie”.¹¹ Lin não sente culpa, porém experimenta os mais diversos sentimentos e emoções. Como mãe, mostra-se profundamente triste devido à impossibilidade de ter as duas coisas - vida e arte -, porque a vida em uma sociedade preconceituosa não é justa com ela enquanto uma mulher que é escolhida também para ser uma artista. Ausência do sentimento de culpa. Este é o elemento novo que Huston adiciona a seu romance. Lin não ocupa o lugar da vítima. Ela é uma vencedora.

Contrariamente a Lin, Lara transforma-se numa música silenciosa e silenciada. Entra em pânico quando numa audição. Não chega a ser uma personalidade pública, porque este espaço deverá ser conquistado pela arte de Maya. O apagamento dos sentidos e do corpo de Lara opõe-se dialeticamente (não há como negar que as duas diegeses dialogam) à

materialidade contundente do corpo de Lin. Entretanto, esses dois movimentos narrativos figuram o corpo da mulher como o espaço da representação, isto é, o cenário da inscrição cultural.

A cultura ocidental considera Édipo como o mito universal de passagem da infância à idade adulta, da formação e da conquista da identidade. Em *Slow emergencies* e em *Prodigy*, Huston ilumina não apenas a importância da relação entre mãe e filha para o desenvolvimento da identidade feminina, mas também a multiplicidade de papéis e potenciais diferentes que estão abertos para a mulher em geral e para a mulher-artista em particular, fora do sistema da linguagem e da representação falocêntrica. Com isso, a autora parece contrapor ao mito universal o mito de Deméter/Perséfone.¹²

A reapropriação do mito por Huston mostra resultados diferentes no que se refere à trajetória da protagonista nos dois romances. Primeiramente, em *Prodigy*, o mito de Deméter-Perséfone é seguido de perto, pois enquanto Lara salva, em nome da arte, a vida da filha, assim como Deméter o faz em relação a Perséfone, retirando-a do cativeiro patriarcal, Maya subsume o papel da mãe ao solidarizar-se com o mutismo de Lara: "Children are put on earth to comfort their parents" (*Pro*, 108). Em segundo lugar, Lara não interrompe a tradição feminina no campo artístico. Ao contrário, retoma-a da geração anterior à dela e a expande com vistas ao futuro: "After the divorce, it'll be just the two of us... No, the three of us, counting Babushka... Yes, there'll be *three females* in the household - and *three pianos!* (p. 27) [ênfase acrescentada].

Em *Slow emergencies*, nem a mãe nem as filhas estão interessadas em resgatar umas às outras. Marina é, talvez, a única que deseje reconstruir o núcleo familiar original, ao pensar em Lin no seu papel de mãe-exemplar, sempre-presente, conservadora. Distintamente de Lara, Lin não se motiva pela tendência de Angela para a dança. Pelo contrário, ela exhibe um sentimento ambíguo, algo entre medo e ciúmes, devido à possibilidade de cuidar de uma filha que quer ser como ela: "She wants to be like me. She wants to be me" (*SE*, 75). Lin não tem raízes na arte em si, apenas na

liberdade que a arte gera para a artista. Ela afirma que cresceu como uma mulher sem ideais, o que justifica sua negativa em apoiar as tendências artísticas da filha. Lin é uma *star* que brilha sozinha no cenário artístico. Isolada. Única.

Os trabalhos do mito, por Huston, são promissores em termos de possibilidades: a maternidade é importante e vem entrelaçada com um espaço fecundo para o desenvolvimento da subjetividade feminina. Os papéis das heroínas cruzam-se e duplicam-se, como Deméter e como Perséfone, algumas vezes em busca da mãe, outras da filha; outras, ainda, revertendo o próprio mito feminino, no qual o cordão entre mãe e filha é seccionado. Em todas essas posições, a artista passa por um processo simbólico de morte/renascimento em que demonstra domínio e agenciamento de sua criatividade (escolhendo ser ou não-ser uma artista), de acordo com seus desejos e consciência. Em outras palavras: atua como sujeito. Tal fato faz desse mito um elemento relevante para explicar a jornada da artista em direção a sua independência e conhecimento. A exposição dos laços entre mãe e filha tem um propósito útil e liberador para a validação das vozes e das experiências que vêm do "space off". Tanto na fala explosiva do corpo de Lin quanto na música silenciada de Lara há um texto significativo, uma *écriture féminine*, passível de leitura e interpretação. Ambas, Lin e Lara, encontram autonomia de expressão, e sua criatividade está vinculada à relação primeira: mãe e filha. O dilema, nas narrativas, resulta do conflito entre o processo civilizatório cultural e o mundo pré-simbólico da mãe, entre a mulher-artista e o discurso público, entre a impertinente expressão artística da mulher e a frase disciplinadora ancestral do discurso falocêntrico dominante. Suprimida do espaço público por séculos, a mulher-artista precisa enfrentar e superar dificuldades na consecução de seus ideais, e no cenário estético de Huston, vê-se, ainda, presa à armadilha que é a escolha entre arte e vida. Ou, como Lin, rompe com o papel que a maternidade lhe impõe no círculo familiar, ou, temerosa do enfrentamento da arte, dedica-se totalmente ao maternal.

Nestes romances, Huston une o estético ao político ao dar voz à

artista, ao abrir suas obras para leituras que possibilitam, metafórica e simbolicamente, descobrir significações distintas daquelas calcadas nos valores hegemônicos (que são masculinos) dos âmbitos familiar e sociocultural. A autora quebra hierarquias. Volta-se para padrões temáticos que enfatizam a artista que busca o olhar de outra mulher, anterior a ela (sua mãe), para com isso poder expandir-se na filha, à medida que consolida as correntes da comunidade feminina – como se pode ver, também, nos versos que escolhi para epígrafe deste trabalho; ou, livre da culpa de origem, alcança sucesso e integração social. Talvez, em Maya, a possibilidade virtual de um prodígio, Huston esteja redimindo o destino trágico de Angela e de Marina e criando a expectativa de uma vida mais feliz e autocompensadora para a heroína, como mulher, mãe e artista.

NOTAS

- ¹ Escritora canadense contemporânea, nasceu em Calgary, na província de Alberta, em 1953. Vive em Paris, desde os vinte anos. Ganhou o prêmio Governor General (maior distinção literária do Canadá), por *Plainsong*, em 1993. Ver, a respeito de Huston, Hancianu (1996).
- ² Por gênero, entendo “o sistema social, cultural, psicológico e literário construído a partir de idéias e comportamentos, valores e atitudes associadas aos sexos, através do qual se inscreve o homem na categoria do masculino e a mulher na do feminino. Essas categorias desempenham papéis na sociedade, no conceito de poder patriarcal, moldando realidades e processos de significação, pois estão na base da ordenação simbólico-conceitual do mundo de acordo com o princípio da Lei do Pai” (Schmidt, 1994, p. 31).
- ³ As citações são retiradas destas edições e o número das páginas aparecem em parênteses, precedidas pelas siglas *SE* e *Pro*. Esses romances foram primeiramente publicados em francês: *La virévolte* (1994) e *Prodige* (1999).
- ⁴ Para Huston, que admite sua semelhança com Lin, protagonista de *SE* – “mais au fond, il y a une ressemblance, je me reconnais en elle” -, “la contradiction entre la vie et l’art est

- une des plus riches qui soient” (in Laurin, 1994, p. D-1).
- ⁵ Em “The technology of gender” (1987), Teresa de Lauretis usa o termo “gendered”, traduzido para o português por “genderado” para designar “marcado por especificidade de gênero”, e mantém um jogo entre esse e o termo “en-gendered”, traduzido por “en-genderado” (cf. Funck, in Hollanda, p. 206). Lauretis fala de “a subject en-gendered in the experiencing of race and class, as well as sexual, relations; a subject, therefore, not unified but rather multiple, and not so much divided as contradicted” (1987, p. 2).
- ⁶ Na perspectiva do patriarcado, este domínio não-organizado corresponde à fase do imaginário para Lacan. É uma fase pré-ediapiana, anterior à aquisição da linguagem, de identificação com o corpo materno. A ruptura da relação entre mãe e criança ocorre por intervenção da “Lei do Pai”, que institui a “ordem simbólica” a qual codifica a lei patriarcal, da cultura, do direito, da ordem, dentro da qual o lugar da mulher é determinado pela subordinação. O projeto de muitas críticas feministas – amparadas nas ocorrências em número bastante significativo de obras ficcionais escritas por mulheres que tematizam a relação mãe/filha – é o de refigurar o feminino enquanto plenitude. Reformular essa identidade positivamente significa corrigir a deformação dentro da ordem simbólica, em que é negado à mulher *status* social e econômico, bem como a sexualidade e a criatividade, pois reduz a maternidade à alimentação e aos primeiros cuidados. Ver, para esse fim, Morris (1993).
- ⁷ Na aceção de Lauretis, “space off” é “the space not visible in the frame but inferable from what the frame makes visible” (1987, p. 26). É ali que “the terms of a different construction of gender can be posed – terms that do have effect and take hold at the level of subjectivity and self-representation: in the micropolitical practices of daily life and daily resistances that afford both agency and sources of power or empowering investments; and in the cultural productions of women, feminists, which inscribe that movement in and out of ideology, that crossing back and forth of the boundaries – and of the limits – of sexual difference(s)” (ibidem, p. 25).
- ⁸ “*Experience*”, para Lauretis, é um termo usado “to designate the process by which, for all social beings, subjectivity is constructed (...) a complex of meaning effects, dispositions, associations, and perceptions resulting from the semiotic interaction of self and outer world” (ibidem, p. 18).
- ⁹ Denis (2000, p. 29) também pergunta: “Maya, cette prodigieuse musicienne dont nous avons suivi l’existence, a-t-elle réellement survécu à sa naissance prématurée ou avons-nous été subrepticement happés par le récit de la vie future que Lara a continué de faire à sa fille pour l’inciter à s’accrocher à la vie? Les deux lectures du récit s’avèrent tout aussi plausibles l’une que l’autre...”
- ¹⁰ Huston refere-se a Alabama e a Zelda nestes termos, porque considera-as perdidas para a criação: elas estão destinadas ao papel de musas (1990, p. 41).
- ¹¹ Igualmente, para Laniel (1994, p. B5), ninguém se recupera desta perda: “C’est le prix à payer. Tous ont été blessés par ce départ et aucun ne s’en remettra jamais totalement”.
- ¹² Ver o mito de Deméter/Persefone em Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 328, p. 713), para quem Deméter, além de descer ao inferno, para resgatar a filha, “simboliza uma fase capital na organização da terra: a passagem da natureza à cultura, do selvagem ao civilizado”. Ver, também, os estudos de Garcia (2001), Donovan (1989) e, especialmente Stewart (1979).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BÉJQUE, Marie. Nancy Huston: *La virevolte. Recherches Feministes. Les âges de la vie*. Québec: Université Laval, v. 9, n. 2, p. 161-162, 1996.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- DENIS, Geneviève. Une vie rêvée. *Spirale*, n. 175, p. 28-29, nov.-déc. 2000.
- DONOVAN, Josephine. *After the fall: the Demeter-Persephone myth in Wharton, Cather, and Glasgow*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1989.
- DUPLESSIS, Rachel Blau. *Writing beyond the ending: narrative strategies of twentieth-century women writers*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- GARCIA, Rosalia A. N. Demeter and Persephone: the mother-daughter bond in *To the lighthouse, The bell jar and Surfacing*. Tese [Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa] - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.
- HANCIAU, Núbia Jacques. Nancy Huston: identidades e paixões. *Canadart*. Salvador: UNEB, v. 4, p. 211-234, 1996.
- HUSTON, Nancy. *Journal de la création*. Paris: Seuil, 1990.
- _____. *Slow emergencies*. Toronto: McArthur, 1999.
- _____. *Prodigy*. Toronto: McArthur, 2000.
- LANIEL, Carole-Anfré. *La virevolte; des sentiments profonds, contradictoires*. *La Presse*, 2 oct. 1994, p. B5.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. Trad. de Susana Bornéo Funck. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impases: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- _____. Technology of gender. In: _____. *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. p. 1-30.
- Laurin, Danielle. *Mystère et obsessions*. *Le Devoir*, 29-30 oct. 1994, p. D-1.
- MORRIS, Pam. *Literature and feminism*. Oxford: Blackwell, 1993.
- SOUZA, Raquel Rolando. *A delicadeza dos amores*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2001.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Da ginolatria à genealogia: sobre a função teórica e a prática feminista. In: FUNCK, Susana Bornéo (org.). *Trocando idêntias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1994. p. 23-32.
- STEWART, Grace. *A new mythos: the novel of the artist as heroine 1877-1977*. St. Alban's, Vt: Eden Press Women's Publications, 1979.

DOAÇÃO

De: Desconhecido

Em: 08/09/2006

R\$: 23,00

Ana Lúcia Gazzola é graduada em Letras pela UFMG. Professora Titular do Departamento de Letras Anglo-Germânicas da Faculdade de Letras, foi eleita Reitora da Universidade Federal de Minas Gerais para o período de 2002 a 2006. Doutorou-se em Literatura Comparada na Universidade da Carolina do Norte, Chapel Hill e fez pós-doutorado na Universidade de Duke. É pesquisadora IA do CNPq. Foi Pró-Reitora de Pós-Graduação e exerceu outras funções na Faculdade de Letras, em órgãos colegiados superiores e em representações de caráter nacional, como o Comitê Assessor do CNPq / Letras e Linguística, a Comissão de Especialistas em Ensino de Letras da SESu / MEC, e a SBPC, no Comitê Gestor do Fundo de Infra-estrutura do MCT. Publicou inúmeros artigos em periódicos nacionais e internacionais e é autora ou organizadora de livros na área de estudos literários e culturais. Orientou três teses de doutorado, nove dissertações de mestrado e três bolsistas de iniciação científica, tendo atualmente sob sua orientação uma doutoranda e uma mestranda. Tem dois livros no prelo para publicação, pela Duke University Press e pela Fundação João Pinheiro.

Constância Lima Duarte é professora adjunta de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Vernáculas, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, e pesquisadora do CNPq. Doutora em Literatura Brasileira pela USP, coordena o CEL – Centro de Estudos Literários, e atua no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG. Tem desenvolvido pesquisas acerca da literatura de autoria feminina no Brasil. É autora, entre outros de *Nísia Floresta: vida e obra*, Natal: UFRN, 1995.

Sandra Regina Goulart Almeida é professora adjunta de Literaturas de expressão inglesa do Departamento de Letras Anglo-Germânicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, e pesquisadora do CNPq. Obteve o doutorado pela Universidade da Carolina do Norte (Chapel Hill) e realizou seus estudos de pós-doutorado pela CAPES na Universidade de Columbia, Estados Unidos. Desenvolve pesquisa sobre escritoras contemporâneas nas literaturas de língua inglesa e na literatura luso-brasileira. Atualmente, ocupa cargo na Reitoria da UFMG, como Diretora de Relações Internacionais.

**COLEÇÃO
MULHER & LITERATURA**

VOLUME I

**Gênero e representação:
teoria, história e crítica**

VOLUME II

**Gênero e representação
na Literatura Brasileira**

VOLUME III

**Gênero e representação
nas Literaturas de
Portugal e África**

VOLUME IV

**Gênero e representação
em literaturas de
língua inglesa**

VOLUME V

**Gênero e representação
em literaturas de
línguas românicas**

ISBN 85-87470



9788587470416